This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

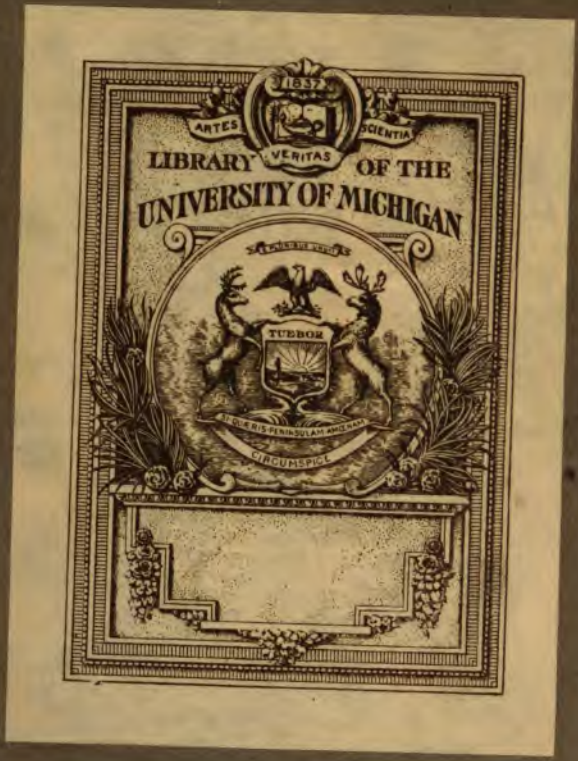
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE

Exchange from Univ of Basel
4-17-05
838
S120
G3

HANS SACHS

ALS DICHTER IN SEINEN FASTNACHTSPIELEN

IM VERHÄLTNIS ZU SEINEN QUELLEN BETRACHTET

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

EINGEREICHT BEI DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

UNIVERSITÄT BASEL

VON

EUGEN GEIGER

HALLE A. S.
BUCHDRUCKEREI DES WAISENHAUSES
1903

12+10

Folgende Untersuchungen sind ein mit Genehmigung der hohen philosophischen Fakultät ausgewählter Teil der als Dissertation vorgelegten größeren Arbeit gleichen Titels.

Das Ganze erscheint im Verlag von Max Niemeyer in Halle a. S.

Vorwort.

Die Urteile über Hans Sachs als Dramatiker lauten bei den Literarhistorikern und Hans Sachs-Forschern sehr verschieden.

Eine der gewichtigsten, wenn auch einseitige Stimme in literarischer Kritik, Gervinus, äußert sich[1] in seiner in gar mancher Hinsicht noch nicht veralteten und überbotenen Charakteristik unseres Dichters, nachdem er bemerkt hat, die Kunst, einen dramatischen Plan zu entwerfen und ein Gespräch anzulegen, sei bei Hans Sachs nur ganz in ihrer Kindheit zu finden: „Wir wollen bei diesem (Jacob Ayrer), dessen einzige Seite das Drama ist, während es in Hans Sachs bei weitem die unerfreulichste und geringste bildet, die Art dieser Stücke näher betrachten, die bei ihm mit weit mehr Anspruch, und übrigens mit weit weniger Wert, nicht so kurz aber viel leerer, mit ähnlichem ungelenkem Gange und farblosem Vortrage, aber mit mehr mechanischem Aufwande, als die Hans Sachs'schen erscheinen." Dabei macht Gervinus keinen Unterschied zwischen Fastnachtspielen und den übrigen Dramen. Gervinus' Meinung scheint einen großen Einfluß auf die spätern Darstellungen gehabt zu haben. Um nur ein paar Urteile herauszugreifen, so stellen Koberstein-Bartsch[2] den Dramatiker Hans Sachs ebenfalls mit Ayrer in eine Linie und meinen, auch dieser (Ayrer) zeichne sich wie Hans Sachs nicht bloß durch eine große Fruchtbarkeit, sondern auch durch ein nicht gemeines Talent zu lebendiger Darstellung vor den übrigen Dramatikern dieser Zeit aus. W. Scherer[3] scheint ebenfalls nicht gerade viel auf die dramatische Leistung des Hans Sachs in seinen Fastnachtspielen zu

1) Geschichte der deutschen Dichtung II⁴, S. 426.
2) Grundriß der Geschichte der deutschen National-Litteratur I⁶, S. 408.
3) Geschichte der deutschen Litteratur, 7. Aufl., S. 306f.

142456

geben. Denn die wenigen Lobsprüche, die er ihm in dieser Hinsicht erteilt, setzt er durch Einschränkungen gleich auf ein Minimum herab.[1] Vilmar, Heinrich Kurz u. a. bewegen sich ungefähr im gleichen Fahrwasser, wenn schon der letztere die Fastnachtspiele den übrigen Dramen des Hans Sachs gegenüber hervorhebt. Doch erst der verdienstvolle Herausgeber des Hans Sachs, Edmund Goetze, betont scharf und deutlich das Bestehen eines Unterschiedes zwischen den Fastnachtspielen und den übrigen Dramen[2] und deutet auf die vollkommene Beherrschung der Technik in den Fastnachtspielen hin, läßt sich aber nicht auf weitere Ausführungen ein. Ähnlich auch schon Lier[3]; doch weiß er nur die Klarheit und Frische, mit der Hans Sachs das Erzählte in Handlung umsetze, hervorzuheben. Th. Hampe[4] wiederum erklärt, darüber sei man jetzt wohl allgemein einig, daß seine (des Hans Sachs) Fastnachtspiele sich an eigentlich dramatischer Kraft nur wenig über die bessern Stücke Folzens und seiner Genossen erheben, wenn auch die Revueform bei ihm so gut wie völlig überwunden erscheine. Und weiter sagt Hampe von den Dramen des Hans Sachs allgemein, ohne die Fastnachtspiele auszuschließen, ihm, Hans Sachs, habe es zum Aufbau eines Dramas vollkommen genügt, wenn er einen Stoff, anstatt ihn als Meistergesang, strophisch oder in Strophenform zu behandeln, gleichsam in die Form eines erweiterten Dialoges kleide.[5] Viel schärfer noch äußert sich B. Arnold in der Einleitung zum zweiten Bande seiner Hans Sachs-Ausgabe, VII f.

Also eine beträchtliche Divergenz der Meinungen, die das Verlangen, klare Einsicht in den künstlerischen Wert der dramatischen Leistung des Hans Sachs zu gewinnen, verstärken muß. Wenn Gervinus glaubt, Hans Sachs sei für uns nur noch historisch zu genießen, so habe ich demgegenüber in der folgenden Arbeit versucht, die Bedeutung des ästhetischen Momentes zu zeigen.

---

1) Vgl. § 13, S. 36 und 48, § 17, S. 80.
2) ADB. 30, S. 123f.; Hans Sachs, Festredo, S. 18.
3) Studien S. 127.
4) Die Entwickl. d. Theaterwesens in Nürnberg I, S. 148.
5) l. c. S. 153.

Zu diesem Behufe schien es mir aber etwas Unsicheres und Unzureichendes zu sein, nur direkte Vorgänger und Zeitgenossen als Maßobjekt zu benutzen, zumal da es sich um einen Dichter handelt, der auf der Grenzscheide zweier Zeiten lebt, ohne einer ganz anzugehören, und eine Dichtungsart, die in andern Perioden nichts Entsprechendes hat und mehr ephemer Natur ist. Ich meine, daß eine Vergleichung mit den Quellen und Sonderung des eigenen und fremden Verdienstes methodisch der einzige richtige Weg sei um zu dem Ziel einer ästhetischen und historischen Würdigung unseres Dramatikers zu gelangen.

Vorliegende Untersuchungen, die also, um festen Boden zu ästhetischer Beurteilung zu gewinnen, das Verhältnis von Hans Sachs zu seinen Quellen darstellen sollen, gründen sich auf die Spiele mit bekannten Quellen.[1] Als solche betrachte ich die Nummern[2] 16, 19, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 31, 32, 35, 36, 37, 38, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 49, 51, 53, 57, 58, 61, 62, 63, 64, 68, 72, 74, 75, 77, 81, 82, 83, 84, 85, also annähernd die Hälfte sämtlicher Fastnachtspiele des Hans Sachs.

Wenn somit Vollständigkeit nicht erreichbar war, so boten doch die 39 Spiele genügend Stoff zur Untersuchung. Bei einzelnen Fragen sind dann auch noch weitere herangezogen worden. Die Art der Behandlung ließ eine gewisse Breite nicht vermeiden.

Eine Benutzung der von Hans Sachs außer den Fastnachtspielen noch verfaßten Dramen war im allgemeinen nicht nötig, da ich in erster Linie zeigen möchte, was er als Dramatiker

---

1) Hier ist der Verdienste A. L. Stiefels zu gedenken, der nicht nur selbst für manche Spiele die stofflichen Quellen nachgewiesen (vgl. Germ. 36, 1—60; 37, 203—230; Zs. f. vergl. LG, NF IV (1891), 440—5; VI (1893), 406f.), sondern auch in übersichtlicher Weise alles bisher darüber bekannte zusammengestellt hat, so die Quellennachweise von F. W. V. Schmidt (Beiträge zur Geschichte der romantischen Poesie, Berlin 1818), C. Österley (Nachweisungen zu Paulis Schimpf und Ernst), K. Goedeke und J. Tittmann (Dichtungen von Hans Sachs, 3 Bde, Leipzig 1870—1), Fritz Neumann (Zs. f. vergl. LG I (1887), L. Lier (Studien), C. Drescher (Studien zu Hans Sachs I, Acta Germanica II, 3, Berlin 1891), u. a. Seitdem ist nichts mehr erschienen, was diese Resultate wesentlich änderte oder ergänzte.

2) Der Hallenser Neudrucke, ed. Edm. Goetze, 1880—7.

leisten konnte. Und dazu sind seine dramatisch vorzüglichsten Produkte, die Fastnachtspiele, am besten geeignet.

Der Anordnung nach Spielen, wie sie Mac Mechan in seiner Darstellung des Verhältnisses Hans Sachsens zum Decameron vorgenommen hat, zog ich eine sachliche Einteilung vor; eine Übersicht über das zu jedem einzelnen Spiel Gesagte ermöglicht das hinten beigefügte Register. Auch sonst bin ich natürlich bei den von Mac Mechan ebenfalls behandelten Spielen völlig selbständig vorgegangen.

Die Arbeit wurde abgeschlossen im Mai vorigen Jahres.

Herr Professor Dr. Edm. Goetze in Dresden hat mich durch freundlichst erteilte Auskunft verpflichtet. Ebenso die Herren Professor Dr. W. Abele in Cannstatt und Professor Dr. Archibald Mac Mechan in Halifax durch gütige Übersendung ihrer Arbeiten über Hans Sachs.

Vor allem aber freut es mich, meinem verehrten Lehrer Herrn Professor Dr. John Meier in Basel für das überaus wohlwollende Interesse, das er in mannigfacher Weise nachfolgender Untersuchung entgegenbrachte, sowie für reiche Belehrung auch an dieser Stelle herzlichen Dank zu sagen.

Basel, 10. Oktober 1903.

Eugen Geiger.

Inhalt.

(Die Zahlen geben die Seiten an.)

Seite

I. Innere Technik 1

A. Dramatischer Bau 1

1. Abmessung des Raumes im Drama: § 1. Breiten in der Darstellung 1 — § 2. Eklektisches Verfahren 3 — § 3. Abrundung 5 — § 4. Vermeiden von Wiederholungen 7 — § 5. Über Einheit von Ort und Zeit 8 — § 6. Das dramatische Arrangement 10 — § 7. Undramatisches 23 — § 8. Variation bei typischen Szenen 26.

2. Innerer Aufbau des Dramas: § 9. Aufbau und Personencharakteristik 27 — § 10. Aufbau und poetische Gerechtigkeit 28 — § 11. Realismus beim Aufbau 31 — § 12. Beobachtungsgabe 35 — § 13. Motivierung 36 — § 14. Überleitung, Vorbereitung 52 — § 15. Über das Einleiten der Handlung 69 — § 16. Knappheit nach der Katastrophe 79 — § 17. Spannung 80 — § 18. Über das retardierende Moment 90 — § 19. Über Effekt 93 — § 20. Steigerung 94 — § 21. Wiederholung als technisches Mittel 108 — § 22. Das Motiv des Gegensatzes 109 — § 23. Spannung bei Gleichheit der Situationen 197 — § 24. Erhöhung der Wirkung eines Mittels 206.

B. Darstellung 215

1. Mittel der allgemeinen Charakterisierung 215

a) Moral: § 25. Änderung des Motivs 215 — § 26. Änderung der Tendenz 216 — § 27. Bestreben zu bessern, zu belehren und zu bilden, im Gegensatz zur Quelle 216 — § 28. Zeitweiliges Überwiegen der Fürsorge für das Lehrhafte 220 — § 29. Moral am Schlusse 223 — § 30. Erhöhung der Lehrwirkung 224 — § 31. Abschwächung der Lehrwirkung 239 — § 32. Umwandlung ins Nürnbergische 240 — § 33. Erlittenes Strafe für früher Begangenes 244 — § 34. Verteilung der Schuld 245 — § 35. Sittlichkeit 249 — § 36. Milderung von

Seite

Rohheiten 252 — § 37. Maßvolle Äußerung der Gefühle auf der Bühne 255.

b) Komik: § 38. Komische Personen 261 — § 39. Komik gegenüber den Weibern 266 — § 40. Gegen die Pfaffen 268 — § 41. Erhöhung der Komik 275 — § 42. Änderung der Komik 288 — Wortwitz 288.

2. Charakteristik der Personen: § 44. Dramatische Ausführung von Andeutungen 291 — § 45. Umdeutung zur Gewinnung eines neuen Charakterzuges 291 — § 46. Feinheit der Charakteristik 292 — § 47. Realismus 317 — § 48. Konsequenz und Sorgfalt in Details 319 — § 49. Erschöpfende Deutlichkeit und Klarheit 325 — § 50. Herrschaft des Typus 326 — § 51. Vereinigung von Eigenschaften und Geschehnissen von mehreren Personen auf eine 330 — § 52. Vorliebe für Darstellung gewisser Personen 331 — § 53. Kontrastfiguren 332 — § 54. Frühes, kraftvolles Einsetzen mit der Charakteristik 335 — § 55. Psychologisches 338.

II. Äußere Technik 344

A. Szenische Technik: § 56. Weglassen unnötiger Personen 344 — § 57. Gleichmäßigere Verteilung der Rollen 347 — § 58. Seltenheit der völligen Neuschöpfung einer Figur 349 — § 59. Übertragung zweier Rollen auf eine Person 350 — § 60. Ausfüllen der Zeitpausen 351 — § 61. Lokale Orientierung für den Zuschauer 352 — § 62. Änderung aus szenischen Gründen 353 — § 63. Technisches 361.

B. Formale Technik: § 64. Schablone 369 — § 65. Farbenreichere Wendungen und Bilder 373 — § 66. Schaffen eines Dialoges 374 — § 67. Umgestaltung selbst kurzer Andeutungen in Dialog 375 — § 68. Belebung des Dialoges 376.

Übersicht

über die nachgewiesenen Quellen der einzelnen Fastnachtspiele.[1])

Nr. 16: Die sogenannte Steinhöwelsche Übersetzung von Boccaccios Cento Novelle (Decamerone) IX, 3.
- **19**: Pauli, Schimpf und Ernst, Nr. 522, ed. Österley, S. 300.
- **23**: Bocc.-Steinh., Dec. VIII, 10.
- **24**: Pauli, l. c. Nr. 3.
- **25**: Pauli, l. c. Nr. 352.
- **26**: Bocc.-Steinh., Dec. IX, 9. — Narrenbuch, ed. F. Bobertag.
- **27**: Bocc.-Steinh., Dec. X, 2.
- **28**: Fastnachtspiele aus dem 15. Jahrhundert, ed. A. Keller III, S. 1278—82 (Hans Folz, Ein liet genant der poss rauch).
- **31**: Petrus Alphonsus, in Steinhöwels Äsop, ed. Österley, S. 297f.
- **32**: Petrus Alphonsus II, (III, IV), l. c. S. 303ff.
- **35**: Erzählungen aus altdeutschen Handschriften, ed. A. Keller, S. 150 bis 160 (Die wehen Pullerey, von Fröschel von Laidnitz).
- **36**: (Vgl. Barbazan-Méon, Fabliaux et Contes III, S. 148-153; Legrand d'Aussy, Fabliaux, Contes, usw. III², S. 379).

---

1) Was das Bibliographische anbelangt, so sei hier hingewiesen auf die äußerst fleißige Zusammenstellung von J. Braun (Nachrichten aus dem Buchhandel 1894, Nr. 29, 30, 32; Börsenblatt für den deutschen Buchhandel 1901, Nr. 65, 66, 71, 72). Es werden da über sechshundert Werke, Abhandlungen, Artikel über Hans Sachs, sowie Ausgaben angeführt, Sachen natürlich von ganz verschiedenem Werte. Nachzutragen wären als wichtigstes folgende später erschienene Aufsätze: W. Abele, Die antiken Quellen des Hans Sachs II, Beilage zum Programm der Realanstalt in Cannstatt 1899; Th. Hampe, Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis 1806, I. und II. Teil, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg XII, 2 (1897), S. 87ff., und XIII 1899), S. 99ff.; A. L. Stiefel, Die Hans Sachs-Literatur zur 400jährigen Jubelfeier, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg XI 1895), S. 248ff.; Konrad Gusinde, Neidhart mit dem Veilchen, in: Germanistische Abhandlungen XVII (1899).

Nr. 37: Fastnachtspiele aus dem 15. Jahrhundert, ed. A. Keller III, S. 1172—6 (Hans Rosenplüt, Von einem varnden schuler).
- 38: (Vgl. Gesamtabenteuer, ed. v. d. Hagen II, S. 373—378.)
- 41: Bocc.-Steinh., Dec. VIII, 6.
- 42: Bocc.-Steinh., Dec. III, 3.
- 43: Bocc.-Steinh., Dec. VII, 6.
- 45: Bocc.-Steinh., Dec. VII, 5.
- 46: Bocc.-Steinh., Dec. VII, 4.
- 47: Petrarcha-Vigilius, De Rebus Memorandis usw., fol. LI a und b. — Scherz mit der Warheyt, ed. 1550, fol. III.
- 49: Pauli, l. c. Nr. 134.
- 51: Vlenspiegel, Nr. 71, ed. Lappenberg, S. 104. — (Vgl. Pauli, l. c. Nr. 646. — Legrand d'Aussy III², Cortebarbe, Les trois Avugles de Compiegne.)
- 53: Bocc.-Steinh., Dec. I, 6.
- 57: (Vgl. Gesamtabenteuer, ed. v. d. Hagen I, IX. — Fastnachtspiele aus dem 15. Jahrhundert, ed. A. Keller I, S. 277—282.)
- 58: Vlenspiegel, l. c. Nr. 38. — Fastnachtspiele aus dem 15. Jahrhundert, ed. A. Keller II, S. 1063.
- 61: Petrus Alphonsus XI, l. c. S. 324 ff. — Die alten Römer. Sittliche Historien und Zuchtgleichnussen der alten Römer usw., Straßburg 1538, Camerl. fol. 18b—19a.
- 62: Bocc.-Steinh., Dec. IX, 5.
- 63: Pauli, l. c. Nr. 135.
- 64: Pauli, l. c. Anh. Nr. 22.
- 68: Boccaccio-Ziegler, Fürnemste Historien und exempel von widerwertigem Glück / usw., Augsburg 1585, fol. 57—54.
- 72: Vlenspiegel, l. c. Nr. 30.
- 74: Renner, Frankf. a. M. 1549, 12144—12203. — Petrus Alphonsus XIII, XIV, l. c. S. 331. — Poggio I, in Steinhöwels Äsop, ed. Österley S. 836.
- 75: Narrenbuch, ed. F. Bobertag, (Neithart Fuchs) 113—207, 208—264, 2184—2277. — (Vgl. Fastnachtspiele aus dem 15. Jahrhundert, ed. A. Keller I, S. 393 ff.)
- 77: Vlenspiegel, l. c. Nr. 68.
- 81: Bocc.-Steinh., Dec. IX, 4.
- 82: Renner, l. c. 14700—14736.
- 83: Pauli, l. c. Nr. 41.
- 84: Bocc.-Steinh., Dec. IX, 1.
- 85: Steinhöwel, Äsop, ed. Österley S. 41—53.

Verzeichnis

der in abgekürzter Form zitierten Werke.

ADB = Allgemeine Deutsche Biographie, Leipzig 1875 ff.

Barbazan = Barbazan-Méon, Fabliaux et Contes III, Paris 1829.

Germ. = Germania. Vierteljahrsschrift für deutsche Altertumskunde. Begr. von Z. Pfeiffer. Fortges. von K. Bartsch und O. Behaghel. Stuttgart und Wien 1856—92.

Goetze = Sämtliche Fastnachtspiele von Hans Sachs. In chronologischer Ordnung nach den Originalen herausgegeben von Edmund Goetze. Halle 1880—7. 7 Bde.

Goetze, Fab. = Sämtliche Fabeln und Schwänke von Hans Sachs. In chronologischer Ordnung nach den Originalen herausgegeben von Edmund Goetze. Halle 1893 f. 2 Bde.

Goetze, Hans Sachs, Festrede = Hans Sachs, Festrede bei der am 5. Nov. 1894 von der Stadt Nürnberg im Rathaussaale veranstalteten Feier. Gehalten von Dr. Edmund Goetze. Nürnberg 1894.

Goetze-Drescher, Fab. = Sämtliche Fabeln und Schwänke von Hans Sachs. 3 Bde. Die Fabeln und Schwänke in den Meistergesängen, herausgegeben von Edmund Goetze und Carl Drescher. Halle 1900.

Hampe, Die Entwickl. d. Theaterwesens in Nürnberg I = Th. Hampe, Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis 1806. I. Teil. Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg XII, 2 (1897), S. 87 ff.

Hampe, Die Entwickl. d. Theaterwesens in Nürnberg II = Th. Hampe, Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis 1806. II. Teil. Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg XIII (1899), S. 98 ff.

Lier, Studien = Studien zur Geschichte des Nürnberger Fastnachtspieles. Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg VIII (1889), S. 87 ff. (Auch S.-A.)

Mac Mechan = The Relation of Hans Sachs to the Decameron. A Dissertation by Archibald Mac Mechan. Halifax 1889.

Schweizer = Étude sur la Vie et les OEuvres de Hans Sachs. Par Charles Schweitzer. Nancy et Paris 1887.

Werke = Hans Sachs, Werke, herausgegeben von Adalbert v. Keller und Edmund Goetze.

Zs. f. vergl. LG = Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte. Herausgegeben von Max Koch (1887).

Zs. f. vergl. LG, NF = Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte und Renaissance-Literatur. Neue Folge. Herausgegeben von Max Koch und Ludwig Geiger (1888 ff.).

I. Innere Technik.

A. Dramatischer Bau.

1. Abmessung des Raumes im Drama.

§ 1. *Breiten in der Darstellung.* Es ist, um damit zu beginnen, eine Tatsache, daß trotz der gewöhnlich energisch ansteigenden Handlung wir dennoch da und dort bei Hans Sachs unmäßig breite Darstellungen kleinerer oder größerer Partien haben, und zwar machen wir diese Beobachtung sowohl, wenn wir die entsprechenden Stellen der Vorlage zum Vergleiche heranziehen, als auch in rein dramatischer Hinsicht, wenn wir das Spiel als dramatische Einheit auf uns einwirken lassen. Gehen wir diesen Fällen etwas nach, so finden wir, daß die Lehre, das Bestreben auf gründliche, deutliche und allgemeinverständliche Weise zu erziehen, in weitaus den meisten Fällen schuld an den dramatisch wenig oder gar nicht wirksamen Breiten ist. Der Wunsch, allenthalben zu bilden und zu belehren, ein Hauptübel in der Literatur seiner Zeit, ist der schlimmste Feind der dramatischen Wirkung in den Hans Sachsschen Fastnachtspielen; versäumt er doch selbst hie und da, die Lehre rein objektiv, nur durch die dramatisierte Handlung, auszudrücken, und spricht etwa, und nicht nur im Schlußmonologe, in eigner Person direkt zum Auditorium, wenn auch letzteres freilich Ausnahme ist. Also nicht beliebige Ausführungen sind es, die wir gewöhnlich in diesen Breiten antreffen, sondern Lehren, Moral, belehrende Auskünfte; auf diese Weise haben wir uns den auseinandergezerrten und breitgetretenen Charakter des 26. Spieles zu erklären, das zweimalige Erscheinen des Joseph und des Melisso, gegenüber dem in jeder Beziehung vorzüglichern nur

einmaligen Besuch bei Salomo in der Quelle; dann die Längen in Nr. 82, wo der Richterspruch z. B. 29 Verse zählt, gegenüber nur anderthalben in der Quelle. In der Vorlage zu Nr. 85 antwortet der Harfenschläger auf die Frage des Xantus ganz kurz, er könne alles, hier weiß er 190 ff. viel mehr zu erzählen; und ebenso 225 ff. der Grammatikus, wo die Quelle einfach hat „antwurt er: was du meinst"; usw. Man beachte dann auch die peinlich genauen, weitläufigen Erklärungen des Nachbarn in Nr. 49, während Salomo in der Quelle kein Wort darüber verliert.

Eine andere Wahrnehmung läßt sich auch häufig machen: sobald Hans Sachs in bekanntes Fahrwasser hineingerät, fährt er in aller Gemächlichkeit dahin, wie aus folgenden zwei charakteristischen Beispielen zu ersehen ist. Die der Partie nach der Katastrophe zugrunde liegende Stelle der Quelle von Nr. 82 ist höchst kurz gefaßt [1]; hier sehen wir die Streitenden 61 Verse hindurch sich gegenseitig anklagen und beschuldigen und den Richter um das Urteil bitten, weit ausführlicher selbst als in dem geschwätzigen Schwank vom 6. Oktober 1536.[2] Aber das wird noch überboten durch die breite Darstellung des Streites zwischen Mann und Frau, während letzterer doch nur eine ganz unbedeutende Rolle zukommen kann und das viel wichtigere Verhältnis zwischen Gevatter und Gevattersmann in der Einleitung abgetan wird; aber diese Materie des häuslichen Zwistes, ein allgemein beliebtes Thema, das prächtige Rollen auf die Bühne zu bringen ermöglichte, war eben auch unserm Dichter gut bekannt und geläufig. Das fühlen wir am Schlusse des 85. Spieles [3], dem zweiten typischen Fall, den wir anführen wollen: in der Quelle herrscht Esop den Sklaven an „ge an galgen, du wüste sau", was kurz, prägnant und nicht wenig wirkungsvoll ist; Hans Sachs aber weitet 209 ff. aus, denn seine Geschicklichkeit im Gebrauch solcher realistischer Ausdrücke ist groß.

Schlagende Kürze liebt eigentlich Hans Sachs nicht — wir werden das bei der Betrachtung seiner Komik und auch sonst

1) Vgl. Germ. 37, 229.
2) Goetze, Fab. II Nr. 351.
3) Vgl. § 22.

noch wahrnehmen —, doch kann von einer starken Schädigung des Dramatischen durch eine derartig ausführliche Darstellung nur in einer beschränkten Anzahl von Fällen die Rede sein.

Sehen wir also von den Breiten ab, die der Lust an der Schilderung beliebter und ihm lieb gewordener Situationen zuzuschreiben sind, so bleibt, von seltenen Fällen abgesehen, als Hauptursache das lehrhafte Moment zurück. Der Unterschied zwischen frühern und spätern Spielen ist hierin bei Hans Sachs insofern kein großer, als er Fastnachtspiele vorwiegend didaktischer Natur den ganzen Zeitraum hindurch gedichtet hat, am Anfang allerdings mehr, als gegen Ende.

§ 2. *Eklektisches Verfahren.* Ein zweites bewußtes Verfahren vermag hingegen schon mehr uns einen Begriff von der dramatischen Einsicht unseres Dichters zu geben, wir meinen sein Vorgehen beim Auslassen von hemmenden oder überflüssigen Partien. Es kommt ja vor, daß er Sachen auf die Bühne bringt, die nicht dahin gehören[1], oder etwas Wichtiges hinter die Szene verweist[2]; aber solche Fälle verschwinden vor dem günstigen Gesamteindruck, den wir in dieser Hinsicht erhalten. Vor allem läßt Hans Sachs umständliche Nebenhandlungen weg; er weiß wohl zu unterscheiden zwischen Wichtigem und Unwichtigem, Notwendigem und Entbehrlichem, und er offenbart damit einen entwickelten Sinn für dramatische Einheit. Da finden wir, um nur ein paar Beispiele zu geben, in Nr. 19 die Freunde des Kaufmanns und alles, was damit direkt zusammenhängt, weggelassen, denn die Handlung kann ohne das sehr gut bestehen; in Nr. 23 sehen wir die ganze lange Geschichte, wie Nicola mit Biancaflore in Palermo bekannt wird und die erste Zeit mit ihr verlebt, nur ganz kurz nachholend erzählt, wiewohl Hans Sachs sonst bei der Darstellung des Entstehens der Handlung gern recht weit zurückgeht; mit sicherer Hand greift er hier das dramatisch Wirksame heraus. Umgekehrt läßt er in Nr. 36 am Schlusse die weitere Begebenheit mit dem Wolfe, die sich bei Barbazan-Méon, S. 152 f., V. 137 ff. findet, weg; denn sie spinnt nur eine Episode bis zu ihrem Schlusse weiter.

1) Vgl. §§ 13, 14.
2) Vgl. § 7.

Oft werden auch einzelne Partien der Quelle nur durch die dramatische Behandlung überflüssig gemacht, wie z. B. in Nr. 57, wo in der Szene 213—40 die entsprechende Partie der Quelle geschickt zusammengezogen ist; denn daß die Kupplerin der Frau den Domherrn und dem Domherrn die Frau zeigte, war unnötig, da Hans Sachs den beidseitigen Entschluß, dem Vorschlage der Kupplerin zu folgen, auch sonst genügend vorzubereiten und zu motivieren wußte. So war auch weiter das persönliche Erscheinen des bischöflichen Boten, resp. der vier Chorherren, oder was Hans Sachs noch in andern Quellen mochte vorgelegen haben, entbehrlich.

Auch durch anderweitige Änderungen ersparte er sich breite Ausführungen; so treffen sich in der Quelle zu Nr. 26 Joseph und Melisso erst bei Antiochien, sie haben sich vorher nicht gekannt; im Spiel aber haben wir zwei Bürger, die sich kennen, vielleicht Nachbarn. Somit kann sich Hans Sachs auch[1] die Darstellung, wie die beiden miteinander bekannt werden, ersparen, die Handlung kann schneller beginnen, rascher vorwärts schreiten. In der Quelle zu Nr. 36 heißt es S. 298: „Er ordnet, daß alles syn volk, wybe, kind und das husgesind uss dem hus gienge, und fieng do an ze graben an dem haimlichsten ende syner wonung, und als er alle ding geornet hett und nun den totten lychnam in die gruoben werffen wollt und der sin ware fründschafft an synes vatters halben Fründ erkennet, sprach er:“ usw.; dies alles ist hier weggelassen: Lucius enthüllt dem halben Freunde vielmehr schon 350 ff., gleich nach dessen Zusage, ihm von Herzen gern zu helfen, die ganze Sache, er spricht seine Freude aus, den halben Freund in solcher Treue seinem Vater und ihm gegenüber gefunden zu haben, und bittet ihn um seine Freundschaft. Daß die Freundschaft des halben Freundes nicht so groß ist, schadet in unsern Augen nicht im geringsten, denn 338 ff. und auch schon 326 f. hat es Hans Sachs aufs beste verstanden, uns von der Wahrheit dieser Freundschaft zu überzeugen. Hans Sachs hat also etwas weggelassen, was nicht sehr notwendig war und zugleich aus technischen Gründen eine breite Ausführung verlangt hätte, und erreicht dadurch wieder eine merkliche Beschleunigung der Handlung.

1) Vgl. bes. § 32.

Natürlich sind auch kleinere Stellen der Vorlagen oft von Hans Sachs als überflüssig erkannt worden, wie etwa die Erzählung von den Gelüsten des Calandrin, Land zu kaufen, in Nr. 16 nicht übernommen ist. Auch genauere Schilderungen eines Gegenstandes sind manchmal ausgemerzt worden; so beschreibt z. B. Boccaccio genau die Eigenschaften des schlafbringenden Trankes, aber in Nr. 42 ist bloß der schlafbringende Wein genannt; weiteres würde nur hemmen.

Ähnlich werden auch da und dort Ausführungen, die von irgend etwas hier im Stück nur Erwähntem genauen Bericht geben, weggelassen; ein Beispiel ist die Geschichte vom Stanadio, die in der Quelle ziemlich breit erzählt ist (546,35—547,4; 14—17), und auch im Schwank noch 8 Verse (16—23) beansprucht [1], im 84. Spiel aber nur kurz angedeutet ist, da ja der Auftrag schon verzögernd wirkt.

Ferner sei kurz hingewiesen auf die oft sehr geschickt angebrachten Botenberichte einzelner Personen (wie u. a. Nr. 23, 119—35), welche ausgelassene Teile ersetzen.[2]

Es ist hier besonders zu bedauern, daß bei den ersten 15 Spielen über die Quellen nichts Bestimmtes bekannt ist, da in Nr. 16 Hans Sachs schon eine bemerkenswerte Sicherheit zeigt.

§ 3. *Abrundung.* Bemerkenswert ist dann weiterhin Hans Sachsens Bestreben, abzurunden, ein Ganzes zu bieten. Darum läßt er u. a. die Anfangspartie der Quelle zu Nr. 23 weg, und darum ist auch in Nr. 36 Contz Tötsch vom Dichter erst neu geschaffen worden. Bei Hans Sachs mußte die Hochzeitsabrede auf der Bühne vor sich gehen, da die Hochzeit mitten in die Handlung hineinfällt. Er unterläßt Derartiges nie, obschon es an sich ganz ohne Schaden für das Stück möglich wäre. Zur Verabredung war nun der Vater der Braut nötig. Ein anderer Dramatiker würde dabei vielleicht nach mehr rein dramatischen Gesichtspunkten verfahren sein. Weil Hans Sachs den Schmaus nicht vorführen kann, wird 138 ff. darüber berichtet. Im gleichen Spiel ist 295 ff. der eigentliche Abschluß vorhanden, Heintz ist kuriert; um aber auch die Dinge abzu-

1) Goetze, Fab. II Nr. 218.
2) Vgl. § 6.

schließen, die, wie Hans Sachs richtig fühlt, nicht auf die Bühne gehören, wie die weiteren Schicksale des Heintz, die Wolfsaffäre u. dergl., wird 295 ff. angehängt: sie wollen ein ander Mal drüber reden und jetzt den Wolf richten. Zu beachten ist ferner die Schlußpartie von Nr. 37. Am Ende von Nr. 38 findet im Gegensatz zur Quelle ganz richtig eine Versöhnung statt; aus den Schlußworten von Nr. 51 sehen wir, daß der Pfaff nachher die Beschwörung noch vornehmen wird, wie er denn ja schon 306/7 dazu gerüstet erscheint. Sowohl im Vlenspiegel als auch bei Pauli findet sich keine Spur davon; im ersteren lautet der Schluß: „und der Pfarrer sprach, er wer im nichz schuldig, sunder wer er besessen mit dem bösen Geist, er wol im bald darvon helfen. Daz weret die weil sie beid lebten" (ed. Lappenberg, S. 106); bei Pauli: „Also hiesch der würt XII. guldin, so wolt der her in als beschweren wer es not, also hange die sach noch an dem rechten" (Österley, S. 356). Hans Sachs ist hier nicht diesen beiden Quellen gefolgt, sondern einer dritten, die in naher Beziehung zum Fabliau „Les trois aveugles de Compiengne" des Trouvères Cortebarbe muß gestanden haben. Ob es nun eine deutsche Übersetzung davon war, wie Stiefel [1] als Möglichkeit anführt, oder nicht, mag dahingestellt bleiben. Daß Hans Sachs nun aber, von seinen beiden bekannten Hauptquellen abweichend, die Beschwörung, wenn auch erst nachher, vor sich gehen läßt, ist wieder ein Beweis für sein Bestreben, abzurunden, etwas Einheitliches zu schaffen. Ganz ähnlich Nr. 58, 341—362, wo mit den Worten Eulenspiegels und des Herzogs eine ergänzende Perspektive in die Zukunft eröffnet werden soll. Viel besser abschließend als in der Quelle ist auch das Ende von Nr. 72, wo die Weiber in der Vorlage immer noch auf Eulenspiegels Wiederkehr warten. Auch die Einleitungs- und Streitszene in Nr. 82 soll ein Ganzes schaffen. Die Differenz zwischen dem Schluß von Nr. 84 und dem der Quelle, wo die beiden Liebhaber nochmals Anträge stellen und mittels Botschaften abgewiesen werden, während im Spiel (408 ff.) die Frau gleich zum voraus der Magd einschärft, was sie bei neuen Annäherungsversuchen zu antworten habe, zeigt, daß es Hans Sachs bei seinem Abrunden und Ergänzen sehr darauf ankommt, daß alles Langweilige ver-

1) Germ. 36, 32.

mieden werde. Und nach der Katastrophe muß sich ja der Dichter da vor allem in acht nehmen. Über die Versöhnung am Schlusse von Nr. 85 wird unten [1] gehandelt werden.

Nicht so häufig, wie man glauben sollte, schadet dieses Bestreben dem Dramatischen; denn dieses ist doch meist mächtiger als jenes mehr auf das Äußerliche gerichtete Wollen. Aber es zeigt uns wieder, wie Hans Sachs gewöhnlich souverän über dem Stoffe steht.

§ 4. *Vermeiden von Wiederholungen.* Auch durch Vermeidung von Wiederholungen ist Hans Sachs bestrebt, lebhaftere Wirkung zu erzeugen. Die paar Revuen und revueartigen Fälle abgerechnet, lassen sich die wenigen Verstöße an den Fingern aufzählen.[2] Die Kürze der Spiele kommt dabei natürlich mit in Betracht. Die zahlreichen Fälle der Orientierung und der Vorbereitung vor der Inszenierung irgend eines Streiches sind von Hans Sachs fast ausnahmslos so gehalten, daß die Darstellung selbst genug Neues bringt, um nicht das Gefühl, der Dichter wiederhole sich, aufkommen zu lassen. Nicht als ob sich Hans Sachs nicht auch in allen möglichen Motiven wiederholte; aber wo ist der Dichter, dem dies nicht nachzusagen wäre? Deutlich sichtbar wird das Bestreben des Hans Sachs, Wiederholungen zu meiden, durch vielfache Änderungen der Quelle gegenüber. Schon auf der Bühne Dargestelltes will er nicht noch einmal erzählen; darum sagt Nr. 58, 345 f. Eulenspiegel, er wolle den Verlauf dann nachher berichten, und motiviert dieses Unterlassen trefflich. Umgekehrt findet in Nr. 41 die Beratung mit dem Pfarrer nicht auf der Bühne statt, um die gleiche Geschichte nicht dreimal dem Zuschauer vor Augen zu führen. Und das gleiche Auskunftsmittel, Meldung einer beteiligten Person von einer Beratung, wendet unser Dichter auch in Nr. 77 an. Es ist das ein charakteristisches Beispiel, wie Hans Sachs, wenn er eine Wiederholung nicht umgehen kann, durch Abwechslung das Störende zu beseitigen versteht: mit Klas Würfel, dem Spitzbuben, verständigt sich Eulenspiegel auf der Bühne, 154 ff. aber meldet er, er habe den Plan schon mit dem Schottenpfaffen besprochen. Sonst gilt die

1) Vgl. § 50.
2) Vgl. z. B. § 1.

strenge Regel, daß Beratungen vor den Augen der Zuschauer vor sich zu gehen haben. Der Abwechslung und Vermeidung von Wiederholungen zuliebe, durchbricht Hans Sachs in Nr. 84 selbst einmal das Gesetz der ersten Rede der ankommenden Person[1], indem Rinuczo, durch die Bemerkung „Ich wil sie anreden allain", mit der Magd die Unterredung beginnt, im Gegensatz zu Alexander, der von der Magd zuerst angesprochen wird. Also auch kleine Mittel verschmäht Hans Sachs nicht. Weiter macht sich etwa als Tendenz bemerkbar, in früheren Spielen Gebrachtes nicht zu wiederholen, welchem Bestreben vielleicht auch die Weglassung Salomos in Nr. 49 (vgl. Nr. 26) teilweise zuzuschreiben ist.[2] Anspielungen auf frühere Spiele, abgesehen von der vielfachen Übernahme von Versen, sind sehr selten[3], und die wenigen dazu noch zweifelhaft.

§ 5. *Über Einheit von Ort und Zeit.* Was Einheit von Ort und Zeit anbelangt, so hat ja das deutsche Drama bis auf Gottsched unbestritten der größten Freiheit sich erfreut. Wenn wir nun bei Hans Sachs die Wahrnehmung machen, daß er die ganze Zeit seiner Produktion hindurch in seinen Fastnachtspielen sich im Wechseln des Ortes weit mehr einer weisen Mäßigung befleißigt[4], als hinsichtlich des Wechsels der Zeit, so ist das insofern für uns von hohem Interesse, als es für ein entwickeltes dramatisches Verständnis des Hans Sachs spricht. Mag der Dichter auch da und dort zeitlich große Sprünge sich erlauben, so schadet das der dramatischen Gesamtwirkung nicht erheblich, wenn es nicht ins Maßlose verfällt. Wohl aber ist ein häufiger Wechsel des Ortes ganz besonders geeignet, Verwirrung, Unübersichtlichkeit, Hemmung in die Handlung zu bringen, also die Wirkung zu stören, selbst bei den primitiven Bühneneinrichtungen jener Zeit. So wechselt denn Hans Sachs möglichst selten den Ort, um auf diese Weise den Fortgang der Handlung nicht zu stören. Bis zum 16. Spiele herrscht Einheit

1) Vgl. § 63.

2) Vgl. § 56.

3) Nr. 28, 40, Nr. 64, 220f., Nr. 77, 182 usw.; die ersten beiden auf Nr. 12, das letztere auf Nr. 54.

4) So starke szenisch-technische Bedenken, daß sie allein den Dichter hätten bestimmen können, gab es damals nicht.

des Ortes, was aber Zufall ist und mit der Art der Stoffe zusammenhängt, denn schon das ältere Fastnachtspiel hielt sich nicht gebunden an eine Einheit des Ortes. Ich kann also kaum mit Drescher[1] im Ortswechsel ein Wagnis sehen. Mit der Zeit springt Hans Sachs freilich einigemale wild um. In Nr. 16 sagt Hans 93 f.: „ich riet, daß wir drey alle sander Morgen frü kemen nach einander"; seine Rede geht bis 111, und 112 fährt Urban fort: er finde diesen Rat gut, doch schon 113 bemerkt er: „Schaw', dort geht gleich der Kargas raus/ytz eben gleich aus seinem Haus." Also während der wenigen Minuten des Gesprächs muß es „Morgen früh" geworden sein. Aber solchen Sachen legt Hans Sachs kein Gewicht bei, und wir dürfen es kaum mit Mac Mechan § 10 einen „careless blunder" nennen; die Phantasie des Zuschauers half da schon nach. Nr. 19, 46/7 bleibt der Kaufmann auf der Bühne, und der Amice kommt: dieser Moment stellt in der Handlung einen Zeitraum von 10 Jahren dar (vgl. 54 und 69). Nr. 36, 149 ff. beklagt sich Oheim Fritz über das schlechte Hochzeitsmahl, von dem er soeben aufgestanden; Contz Tötsch kommt dazu und jammert, der Wolf habe eine Kuh zerrissen. Während immer noch wegen des Wolfes beraten wird, sagt 189 Hermann Lötsch, das Jahr gehe jetzt zu Ende, nämlich seit der Hochzeit, vor der dem Heintz versprochen worden, nach einem Jahre werde er noch eine Frau erhalten. Es liegt gar keine Pause dazwischen, in die wir mit Hilfe unserer Vorstellung diesen Zeitraum verlegen könnten. Auch Nr. 46 müssen während der Reden 31 ff. und 75 ff. je einige Stunden vergangen sein. Nr. 51 sind die drei Blinden 109 kaum in die Wirtsstube eingetreten und wollen ein Gespräch beginnen, da kommt der Wirt und verlangt Bezahlung; es müssen also unterdessen einige Wochen verflossen sein. Es sind das die einzigen Fälle, die dramatisch etwas störend wirken.

Aber wie bei Kostüm und Gebräuchen müssen wir auch hier Hans Sachs aus seiner Zeit heraus verstehen lernen. Kaum läßt sich bei ihm in Beziehung auf Einheit von Ort und Zeit eine Entwicklung wahrnehmen, wenngleich Änderungen, wie in Nr. 63, 216 („Morgen frue" statt „am Sontag frü", wie die Quelle hat) und in einigen wenigen andern spätern Spielen dies

1) H. S. und Boccaccio I, Zs. f. vgl. LG, NF VII (1894), 402.

vermuten lassen könnten. Hans Sachs empfand gar nicht das Bedürfnis, hier etwas zu bessern. Das eher seltene Vorkommen allzu großer und daher schädlicher Zeitsprünge erklärt der kleine Umfang fast aller Handlungen.

§ 6. *Das dramatische Arrangement.* Im allgemeinen gilt der Satz, daß sich Hans Sachs in seinen Fastnachtspielen, was die Handlung betrifft, im großen und ganzen an die Quelle anschließt. Aber sehr oft begegnen wir kleinern, meist unscheinbaren Abweichungen, die uns von dem dramaturgischen Verständnis unseres Dichters eine gute Meinung beibringen. Hans Sachs verrät damit sein Können, seine Fertigkeit im dramatischen Arrangieren. Wir werden noch mehrfach Gelegenheit haben, zu beobachten, wie er mit den verschiedensten Mitteln die Handlung auf die Katastrophe hin zuspitzt, und noch andere einschneidendere Änderungen aus dramatischen Gründen[1] werden wir später anzuführen haben. Aber selbst mit kleinen Umstellungen erzielt er oft gute Wirkungen. So bringt in der Hauptquelle zu Nr. 51 der Wirt zuerst seine Meditationen vor und dann wirft er die Blinden in den Saustall, worauf allmählich Eulenspiegel erscheint. Hier umgekehrt: die Meditationen des Wirtes 164 ff. gehen unmittelbar dem Auftreten Eulenspiegels voraus. So wird dessen Ankunft motiviert und vorbereitet, und eine kräftige Gegensätzlichkeit geschaffen[2], das undramatische Grübeln vor dem Zornausbruch fällt weg, und mit dieser richtigeren Verteilung der Ruhepunkte wird ein kräftiger pulsierendes Leben hineingebracht.

Ganz ähnlich auch Nr. 85, 530: in der Quelle heißt es von der Frau: „Si wartet einer füglichen zyt und gieng heimlich us dem haus zu irem vatter", während hier die Frau sofort nach ihrem Gespräch fortgeht. In der Quelle zum 53. Spiel sagt Boccaccio S. 41, 36—42, 2: „villeichte übriger hicz des weins oder freude vrsach gewesen was Das eines tages wider etliche seine gesellen gesprochen het", usw., und auch im Meistergesang vom 5. Dezember 1544 heißt es: „der eins tags zu sein gesten sprach"[3], usw., aber im Spiel selbst hat Hans Sachs nicht die

1) Vgl. § 6.
2) Vgl. § 22.
3) Goetze-Drescher, Fab. II Nr. 174, 3.

Ursache aus Boccaccio übernommen, die er im Meistergesang angeführt hat, sondern den andern bei Boccaccio genannten Grund („Freude"; s. o.). Und diese ist natürlich dramatisch viel wirksamer, als wenn er etwa mit einer Wirtshausszene angefangen hätte. In Nr. 58 hält Eulenspiegel dem Pfaffen das Verraten des Beichtgeheimnisses nicht erst am andern Morgen vor, sondern im Höhepunkt der Streitszene zwischen Pfaff und Magd selbst, und ertappt so seinen Gegner auf der Tat. Und ähnlich gehen in Nr. 82 die Streitenden nicht erst am andern Morgen mit der Klage vor den Richter, sondern dieser erscheint plötzlich, wie die Prügelei am lebhaftesten ist. Dadurch fallen undramatische Zeiträume weg, die Geschehnisse ereignen sich Schlag auf Schlag, und es entstehen leidenschaftlichere Reflexe. Ein Unterbrechen wäre hier doppelt störend gewesen, da es ja beide Male gerade vor der Katastrophe die Handlung gehemmt hätte. In der Nr. 72 zugrunde liegenden Historie ziehen Kinder mit den Weibern in den Wald, um Holz zum Pelzwaschen zu holen; sie tanzen und singen vor Freude auf dem Weg. Im Spiel aber sind es die Weiber selbst, die singen und tanzen, und zwar direkt um den Kessel herum und unmittelbar vor der Katastrophe, nicht vor dem Holzholen[1].

In der Quelle zu Nr. 32 werden „fier wolbeschlagen zierlich truchen" zum Reichenburger durch vier Träger getragen; im Spiel nimmt der Kaufmann nur ein „schreinlein kleyn" (247) mit sich. Das hat natürlich auch seinen Einfluß auf die Darstellung der Katastrophe, denn wäre die Version der Quelle übernommen worden, so hätte jene anders gestaltet werden müssen, viergeteilt, ohne daß bei diesen vier Teilen leicht eine Steigerung hätte stattfinden können. Denn die leidenschaftliche Erregung wäre gewiß bei der Eröffnung der ersten Truhe, wo der Reichenburger den ganzen Sachverhalt schon deutlich ahnt, am höchsten gewesen. Dieser viergeteilte Gipfel hätte also dramatisch sehr schlecht gewirkt. Da den Dichter weitere Gründe zu dieser Änderung ebenfalls bewegen mußten[2], so haben wir absolut

1) Vgl. § 22.

2) Vgl. §§ 56, 62.

keine Ursache, mit Stiefel[1] dieser Differenz wegen noch notwendig eine weitere, unbekannte Quelle anzunehmen.

Rein dramatisch-technische Gründe sind es, mit wenigen Ausnahmen, welche diese Änderungen veranlaßt haben, hier, wie in manchen weiteren Fällen. Diese sind also Hans Sachs wichtig genug erschienen, mit der sonst wenn irgend möglich beibehaltenen Ordnung in den Quellen zu brechen, wieder ein Beweis, daß dramatische Rücksichten nicht nur so ganz nebenbei von Einfluß waren bei seinen Fastnachtspielen.

Das alte Fastnachtspiel verstößt oft gegen die elementarsten Anforderungen des Dramas, so daß wir einen gar nicht geringen Prozentsatz der Fastnachtspieldramen der Kellerschen Sammlung selbst bei mildester Beurteilung nicht als Dramen ansehen können. Hans Sachs steht hierin mit dem Hauptteil seiner Spiele im schroffsten Gegensatz zum alten Nürnbergischen Fastnachtspiel. Er erkannte das Wesen des Dramas, indem er nicht einfach fertige Gefühle auf die Bühne brachte, die, nur allzu deutlich wahrnehmbar, durch ad hoc erschienene Personen in Worten mitgeteilt wurden, sondern er ließ alles erst auf der Bühne *werden*. Aber wie er das Entstehen der Reflexe nicht hinter die Szene verweist, so wendet er auch der Darstellung der Reflexe selbst seine genaue Sorgfalt zu. Die Fastnachtspiele des Hans Sachs weisen ja, mit ein paar Ausnahmen, nur wenige Personen auf, durchschnittlich etwa 4, bei einem Minimum von 3; unbedeutende Nebenfiguren hat Hans Sachs selten.[2] Daher dürfen wir auch bei den meisten Figuren eine sorgfältige Darstellung der Reflexe mit vollem Recht verlangen.

Sehen wir uns unsere Fastnachtspiele auf diese notwendigsten Einzelheiten hin, die das Drama vom Epos unterscheiden, an, so wird uns gleich die echt dramatische Darstellung des entstehenden Wollens in die Augen springen. Ein ganz beträchtlicher Teil der von Hans Sachs zur Ausgestaltung der Fabel verwendeten Verse dient solchen Zwecken, und das verfehlt denn auch seine Wirkung auf den Zuschauer nicht, indem es ihn gleich zum Mitfühlen und Mitfolgen zwingt. Wir

1) Germ. 37, 209.
2) Vgl. §§ 56, 57.

werden weiter unten noch sehen[1], wie Hans Sachs das die Handlung erregende Wollen darstellt. In Nr. 42 z. B. kommt die führende Figur (Abt) erst auf der Bühne zu den Gefühlen, die dann das Wollen erregen. In den ersten Stücken ist allerdings die Entstehung des Wollens oft recht mangelhaft dargestellt, wofür wir fast in jeder Nummer Beispiele finden; selbst in Nr. 19 ist die Entwicklung oft noch sprunghaft, und die Entstehung des Wollens wird auch da noch oft nicht dargestellt, wo er dies später gewiß getan hätte. Dann aber in den nächsten Spielen wird es zur fast ausnahmslos beobachteten Regel, daß jede einigermaßen bedeutende Figur vor jedem wichtigen Handeln die Entstehung des Wollens auf der Bühne zeigt, sofern eben nicht aus irgendwelchen technischen Gründen dies unterbleiben muß. So, um auf einige Fälle hinzudeuten, in Nr. 23, etwa 235 ff. bei der Sophia (Monolog: ich muß mit List den Vogel, den ich verscheucht, wieder fangen; da kommt er!); Nr. 28, 162—8 (kommt der Mann wieder, werde ich ihn nochmals prügeln), während in der Quelle der Nachbar, sowie er den Bericht vom „Brand" erfahren, ohne ein Wort zu sagen, ins Haus eilt; der Mann Nr. 45, 212 ff. (wenn ich den Pfaffen erwische, kommt's mir nicht darauf an, ihm den Garaus zu machen); die ausführliche Rede der Frau Nr. 46, 61 ff.; sehr gut auch Nr. 57, 51—60, oder 153—63, bevor die Kupplerin sich hinter die Frau hermacht; 259 ff., bevor sie den Ehemann anredet; Nr. 61, 173 ff., wo uns die Entstehung des Planes der Kupplerin vorgeführt wird; oder Nr. 77, 175 f. usw. Hier, wie in zahllosen weitern Fällen, fand Hans Sachs nur ganz selten eine leise Andeutung vor, so zu sagen alles ist sein Werk, und gar manchmal können wir die tiefe Versenkung des Dichters ins Psychologische bewundern.[2] Gar nicht zu den Seltenheiten gehört es, wenn Hans Sachs eine Person nur darum auftreten läßt, um das Entstehen des Wollens und sein Anwachsen zur Tat uns vorzuführen, so daß einzig aus diesem Grunde eine neue Szene entsteht, wie etwa Nr. 23, 211 ff., Nr. 45, 85 ff. usw. Auch Monologe von der Art der Rede der Kupplerin Nr. 61, 111 ff., die einen Hintergrund zu der dann beginnenden Szene

1) Vgl. § 15.
2) Vgl. § 55.

bilden soll, sind meist vorzüglich gebaut, wenn auch hier sich wieder ein allmählicher Fortschritt in der Bahn seiner Tätigkeit nachweisen läßt. Bis vor das erste Entstehen des Wollens geht Hans Sachs mitunter zurück, nie aber zu weit: so hat in der Quelle zu Nr. 58 Eulenspiegel „die ding wol gehöret vnd verstanden", aber nicht der Herzog hat es ihm erzählt; hier aber klagt dieser selbst zu Beginn des Spieles Eulenspiegel sein Leid, wodurch dessen Wollen angeregt wird.

Nicht weniger genau nimmt es Hans Sachs mit der Darstellung der Reflexe, welche durch die Geschehnisse im Innern der Figuren entstehen. Auch hier können wir vielfach beobachten, daß Hans Sachs eigens zu diesem Behufe Personen auftreten läßt, und zwar Hauptfiguren und Gegenfiguren, und gar nicht selten auch die Nebenfiguren (z. B. Nr. 43, wo die Frau nur darum abtritt, um Leonetta, bevor sie mit dem Ritter Lamprecht wieder erscheint, Gelegenheit zu geben, in einem Monologe die dramatisch bedeutenden Reflexe, welche die Ankunft des Ritters in ihm erzeugt, mitzuteilen). Ferner ist die Darstellung der Gefühle, welche die Katastrophe in der Hauptfigur wachgerufen hat[1], in sehr vielen Fällen ganz das Werk des Dichters, indem sich seine epischen Quellen natürlich diesen Schluß meist schenkten. So stammt in Nr. 25 die ganze Darstellung der Reflexe 276 ff., welche die Täuschung des Bauern und der Diebstahl seiner Kuh in ihm schafft, von Hans Sachs. Ebenso Nr. 41, 278 ff. die im Bauern infolge der Überzeugung, selbst den Bachen gestohlen zu haben, entstandenen Gefühle, oder Nr. 84, 378 ff. diejenigen des Rinuczo, usw. Ebenso mitunter bei Gegenfiguren, wie Nr. 74 die höchst wirkungsvollen Reden des Kaufmanns am Schlusse.

Darstellungen der Reflexe einzelner kleiner Handlungen auf die Hauptfigur finden wir auf Schritt und Tritt, und hierin offenbart sich ganz besonders des Dichters dramatischer Sinn und eine nicht unbedeutende künstlerische Feinheit im Schaffen: kurz, knapp, aber doch gründlich, tief und lebenswahr sind diese Darstellungen. Nr. 28 freut sich 185 ff. der Mann über die Durchprügelung des Nachbarn durch sein Weib, denn es be-

1) Vgl. auch § 16.

hagt ihm, daß nicht nur er sie fürchtet; Nr. 58, 49 ff. freut sich Eulenspiegel über den Auftrag des Herzogs, denn nun hat sein Elend ein Ende; in Nr. 72 (vgl. 269 ff. die Nachbarin und die Gevatterin) spricht die Wirtin höchst drastisch und charakteristisch ihre Gedanken aus über das Handeln Eulenspiegels. Die Schlußreflexe legt Hans Sachs sehr gern, doch nicht immer, in den Mund der Hauptfigur. Nr. 41, 414 ff. läßt er den Bauern noch einmal auftreten, um ihn die Reflexe zeigen zu lassen, und das gleiche geschieht Nr. 43, 295 ff. mit der Frau, und in Nr. 46, wo überhaupt im ganzen Spiele die dramatischen Motive kräftig herausgearbeitet sind, finden wir am Schlusse den Monolog des Steffano; Nr. 57 läßt Hans Sachs 298/9 den Mann abtreten, damit die Frau und Magd noch ihre Gedanken und Eindrücke über das Geschehene aussprechen können. In der Quelle zu Nr. 72 regen sich die Weiber nicht weiter auf über das Verschwinden Eulenspiegels und die Vernichtung ihrer Pelze; sie warten geduldig, bis er wieder komme, ihnen ihre Pelze zu waschen. Hier merken sie gleich die Täuschung, merken auch, daß dies ein Streich Eulenspiegels ist und halten mit ihrer Entrüstung nicht zurück; denn es sind Hans Sachssche Weiber, Bäuerinnen. Damit hat erst der Dichter Reflexe geschaffen. Nr. 81 spricht 375 ff. der Junker den Schlußmonolog, der die Partie nach dem Eintreten der Katastrophe bildet. Doch kann auch eine Gegenfigur im Schlußmonologe reden, und auch seine direkte Verbindung mit der letzten Dialogpartie findet sich. Oft dringt allerdings offen ausgesprochene Moral ein, in manchen Spielen hat aber Hans Sachs vermocht, sich davon freizumachen.[1] Welchen Wert übrigens der Dichter auf abschließende Reflexe legt, mag man aus Spielen wie Nr. 37 ersehen, wo mit Ausnahme des Pfaffen, dessen weiteres Auftreten hier am Schlusse wahrlich überflüssig wäre, sämtliche Personen erst nach dem Aussprechen ihrer Schlußreflexe abtreten, der Bauer, die Bäuerin und zuletzt der Schüler. Trotz der etwas hölzernen Regelmäßigkeit, die noch ein wenig nach dem alten obligaten „Beschlusse“ schmeckt, und trotzdem der Effekt damit nicht gemehrt wird, müssen wir doch das Bestreben

1) Vgl. § 30.

des Hans Sachs, die Darstellung der Reflexe auch nach der Katastrophe nicht zu vernachlässigen, anerkennen. — Wenn die Gegenfiguren unserm Dichter dramatisch naturgemäß in mancher Hinsicht nicht das gleiche Interesse abgewinnen können wie die viel lebensvolleren Hauptfiguren, so läßt er sie dennoch in der Darstellung auch durch kleinere Geschehnisse bewirkter Reflexe nicht zu kurz kommen. So vernehmen wir Nr. 45, 196 ff. die Gefühle, die in der Frau durch den Entschluß des Mannes, heute draußen zu übernachten, hervorgerufen sind, Nr. 51, 297 ff. die nach dem Gelingen seiner List in Eulenspiegel entstandenen Reflexe; und ebenso verhält es sich Nr. 53, 117 ff. mit Simon Wirt, nachdem er den Befehl des Inquisitors erhalten, Nr. 61 mit Felix, nachdem ihm der günstige Bescheid von der Kupplerin zuteil geworden, im Gegensatz zur Quelle, die davon nichts hat, und auch Nr. 62 tritt Eberlein erst auf, nachdem wir die Stimmung des Vlla vernommen, usw. Das gleiche geschieht nun mit der Wirkung einzelner kleinerer Geschehnisse auf bedeutendere Nebenfiguren, wenngleich die Schattierungen in der Darstellungsart der Reflexe bei Haupt-, Gegen- und Nebenfiguren nicht immer im richtigen Verhältnis zueinander stehen. Aber das ist feinere Kunst und von Hans Sachs nicht zu erwarten. Da finden wir in Nr. 27, 181—92, um wieder einige wenige Beispiele anzuführen, die Reflexe, die die Gefangennahme in Heintz wachgerufen, und 193 ff. diejenigen der beiden Knechte über das gleiche Geschehnis. Und ähnliches treffen wir an in Nr. 28, 169 ff., bei der alt Unhold, Nr. 74, 196 ff. bei Pankraz, Nr. 83 beim Doktor nach einer jeden Beschimpfung, usw.

Oben haben wir gesehen, daß Hans Sachs die abschließenden Reflexe darstellt, die sich meist von selbst ergeben. Oft aber schafft erst er einen versöhnlichen, dramatischen Abschluß und führt so die durch die Katastrophe bewirkten Gefühle bei allen Figuren zu einem richtigen Ende; z. B. in Nr. 27, 299 sagt der Edelmann, er habe den Wetschger nur aufbewahrt, nicht in seinen Besitz übernommen, wie Wursthans 194 ff. glaubte; auf diese Weise wird das Mißverständnis aufgeklärt und den Knechten der Grund der Unzufriedenheit mit dem Edelmann benommen, und somit werden die Knechte beim Edelmann bleiben.

In dieser für das Drama so ungemein wichtigen Darstellung der Reflexe hat Hans Sachs schon früh Tüchtiges geleistet. In den allerersten Spielen mangelt ihnen freilich oft das Natürliche, Lebensgetreue, und da und dort fehlen sie ganz, wo wir sie eigentlich zu vernehmen erwarten. Im ersten Spiel mit genau bekannter Quelle, Nr. 16, hat er aber schon eine gewisse Höhe erreicht; wir finden da an manchen Stellen Boccaccio gegenüber viel lebhaftere Darstellungen. So verlangt hier Kargas ausdrücklich, die andern sollten ihn nach Hause geleiten, womit die Reflexe, die durch das Geschehnis, die Aussage der drei Bauern, er sei schwer krank, in ihm erweckt worden sind, kräftiger und schärfer hervortreten: Kargas selbst ist überzeugt, e r verlangt nach Hause, es sind nicht seine Nachbarn, wie in der Quelle, die ihn dazu auffordern. Und ebenso schickt dann Kargas die Bauern zum Arzt, während bei Boccaccio Bruno sagt, er wolle zum Arzt laufen. In Nr. 19, das ja in dramatischer Hinsicht bedeutend unter Nr. 16 steht, ist dann freilich das Anbringen der Reflexe wieder etwas seltener und nicht so meisterhaft; doch von da steigt die Linie von neuem.

In den meisten Fällen finden wir ganz natürlich die Darstellung der Reflexe und des Wollens beieinander und im kausalen Verhältnis stehend. Bei einer einfachen, kurzen Handlung mit wenig Figuren ist dieses Verfahren des Dichters ja das gegebene, und wir werden da weniger durch Komplikationen entstandene Variationen der Schablone erwarten, wobei freilich etwas Eintönigkeit die Folge ist. Immer aber entspringt hier das Wollen aus einem bewegten Innern, was dramatisch eine vorzügliche Wirkung hat. Nr. 45, 156 ff. läßt Hans Sachs den Eiferer, nachdem die Frau abgetreten ist, in einem Monologe die Reflexe zeigen, welche das Geständnis der Frau, sie buhle mit einem Pfaffen, in ihm erweckt, und aus seinem Zorn entsteht sein Wollen (Nr. 49, 187 ff.; Nr. 53, 35 ff.; Nr. 63, 107 ff. sind ebenfalls treffliche Beispiele); auch in Nr. 72 treten 71 ff., 157 ff., 197 ff., 245 ff., 318 ff. die andern Personen jedesmal ab, um Eulenspiegel in einem Monologe Gelegenheit zu geben, die Reflexe, die der weitere Verlauf der Handlung in ihm hervorgerufen hat, sowie das Entstehen des Wollens zu zeigen; ähnlich Nr. 75, 299 ff., wo die Bauern in drastischem Aufzuge er-

scheinen und uns ihr Wollen verkünden, obgleich Jeckle ihren Zustand schon beschrieben hat (vgl. auch 368 ff.); Nr. 83, 116/7 läßt Hans Sachs den Junker abtreten (in der Quelle bleiben alle im Saal), um Jeckle Gelegenheit zu geben, sein Inneres uns zu enthüllen: er ist erstaunt, daß seine Rede dem Gast nicht gefallen hat, da er ihm doch die Wahrheit gesagt habe; nun will er ihm eine Lüge sagen, vielleicht gefalle ihm das; vgl. auch 138 ff., 209 ff., 232 ff. usw.

Den Dramatiker verrät noch eine andere Erscheinung: Hans Sachs ist bestrebt, die Handlung aus einer Eigenschaft, einem Charakterzug, entstehen zu lassen; manchmal braucht er dabei nur der Quelle zu folgen, in andern Fällen aber hat erst er den Charakter geschaffen. Abgesehen von einigen frühen Spielen finden wir eigentlich überall diese Regel beobachtet. Hans Sachs muß gefühlt haben, wie kalt es den Zuschauer läßt, wenn er sieht, daß all diese Verwicklungen, Erregungen und Leiden aus purem Zufall, absonderlichen Eigentümlichkeiten und Ausnahmsverhältnissen entstehen. So ist bei Boccaccio Calandrin einfach das komische Objekt, gegen das alle möglichen Streiche unternommen werden; er ist nicht von Natur speziell geizig. In Nr. 16 aber ist Kargas ein typischer Geizhals; die Handlung entsteht also aus seinem Charakter. In Nr. 43 erfahren wir 8 f., 92 usw., daß die Frau schon lange gebuhlt hat mit Leonetta und mit manchem andern; also aus dem Charakter entsteht auch hier die Handlung. In Nr. 58, 155 machen wir die Entdeckung, daß der Pfaff eifersüchtig ist, also nicht durch eine Zufälligkeit, sondern durch einen Charakterzug gerät er ins Verderben.

Manchmal erwirbt sogar eine Figur erst auf der Bühne eine dramatisch wichtige Eigenschaft, sei es nun, daß dies vor der Handlung geschieht, wie in Nr. 57, oder sei es, daß es durch die Handlung selbst bewirkt wird, wie in Nr. 74. Die Kupplerin in Nr. 57 tritt nämlich nicht als fertige Kupplerin vor uns, sondern in ihrem Monolog 1 ff. w i r d sie das erst. Hans Sachs hätte sie ja auch können erzählen lassen, einst habe sie sich aus den und den Gründen entschlossen, dieses Gewerbe zu betreiben. Interessant ist der Fall in Nr. 74. Wenn wir die drei diesem Stücke zugrunde liegenden Quellen in d e r Reihenfolge neben-

einanderhalten, wie sie von Hans Sachs benutzt wurden, und nun den Charakter der jungen Frau in diesen drei Quellen vergleichen, so werden wir eine Steigerung entdecken, und zwar eine Steigerung der Gewandtheit der Frau in Buhlgeschäften: in der ersten Quelle (Alph. XIV), im Spiel bei der ersten Überraschung, weiß sich die Frau nicht zu helfen, ihre Mutter ersinnt die List mit dem Leintuch; in der zweiten Quelle erfindet die Frau selbst ein Mittel, ihren Mann fernzuhalten, und zwar besteht es hier in einer kecken Lüge; in der dritten Quelle gewinnt die Frau ebenfalls selbst einen Kniff, aber hier besteht er nicht nur in einer Lüge, sondern in einer frechen Beschwörung: die Kühnheit des Weibes, ihre Gewandtheit und Unerschrockenheit ist hier am größten. Aus dieser durch bedachte Zusammenstellung — vielleicht nach einer sorgfältigen Auswahl unter einer größern Anzahl tauglicher Quellen — entstandenen spröden Steigerung hat nun Hans Sachs es verstanden, eine Entwicklung des Charakters der Frau zu schaffen, indem er einen genau motivierten kausalen Zusammenhang herstellte. Dies erreicht er, indem er die Mutter des Weibes, die nur in der ersten Quelle vorkommt, das ganze Stück hindurch beibehält, wohl auch zur Vermeidung allzu vieler Monologe, in erster Linie aber, damit dieses alte emeritierte Hurenweib ihre Tochter im geheimen Buhlen unterrichten könne, teils durch Beispiele, teils durch Ermahnung und Ratschläge: damit motiviert er den Fortschritt der Frau. Und dieses Verhältnis von Lehrerin zu Schülerin begnügt sich Hans Sachs nicht nur durch Handlung vor Augen zu führen. „Hab ich nit praucht ein schwinden rank", fragt die Tochter stolz und freudig ihren Buhlen, nachdem sie zum ersten Male einen selbständigen Erfolg errungen hat, und auf die erstaunte Frage des Geliebten hin, dem auch die Fortschritte seiner Teuren auffallen, „wer macht dich so listig und klûeg/ Das dir der ranck so schwind fiel ein"/, läßt nun Hans Sachs die erkenntliche Tochter antworten:

„Ey es hat mich die můeter mein
Geleret so vil list vnd renck,
Das ich im augenplick erdenck
Ein lueg, das ich mein alten petrewg,
Pey der nasn hin vnd wider peug." (292—6).

Hans Sachs liebt über alles Deutlichkeit und Klarheit; darum zeichnet er auch diese Entwicklung des Charakters der Frau mit scharfen, deutlichen Strichen, er schiebt gewissermaßen Anfangs- und Endpunkt der Entwicklung weiter auseinander, indem er den Gegensatz verschärft, und weil nun die drei Überraschungsszenen mehr voneinander abstechen, wird die Entwicklung deutlicher. So ist bei der ersten Dazwischenkunft des Mannes die Unbeholfenheit der Frau erhöht: das einzige, was in der Quelle (Alph. XIV) die Frau in ihrem großen Schreck von sich aus zur Rettung ihres Buhlen tut, wird im Spiel auf die Alte übertragen. In der Vorlage (Österley, S. 331) hat die Frau den Buhlen selbst herbeigerufen; hier tut dies die Alte. 126 fragt die Tochter ängstlich die Mutter, wo sie ihn hinbringen solle, da gibt ihr die Alte den Rat, ihn in die Kammer zu sperren; in der Quelle tut das die junge Frau von sich aus. So tritt uns also die Tochter entgegen am Anfang des Spieles: vollkommen unerfahren im geheimen Buhlen, sie muß sich ganz auf die Mutter und ihre List verlassen. Und am Ende des Spiels? Beinahe als ein anderes Weib kommt sie uns vor, kühn, listig, um Anschläge nicht verlegen. Auch hier ist wiederum die kunstreiche Hand des Meisters sichtbar: im „Renner" sowie im Spruchgedicht und im Meistergesang bittet die Frau den Mann, sich auf die Bank niederzulegen, damit sie den Segen über ihn sprechen könne, und der Mann legt sich freiwillig auf die Bank nieder; hier im Spiel „felt" sie ihn „an" (358/9), trotz aller Gegenwehr des Mannes läßt sie ihn nicht los, bittet die Mutter, ihren „krefting segen" walten zu lassen, und 375/6 „felt" sie ihn „um", und die Alte spricht dann den Segen, und was für eine Höhe die Geistesgegenwart der jungen Frau erreicht hat, kann man 365 ff. ersehen. So hat also Hans Sachs durch geschickte Anordnung der Quellen, mit wirkungsvollen Änderungen und Zutaten und durch Herstellung eines ursächlichen Zusammenhangs diese Entwicklung zustande gebracht. Dadurch nun, daß die Wandlung, der Fortschritt der Fähigkeit der Frau durch auf der Bühne ausgesprochene Ratschläge und dort vorgeführte Exempel bewirkt wird und vor unsern Augen vor sich geht, bewährt Hans Sachs sein entwickeltes dramatisches Gefühl: alles, was in der Handlung entsteht, w i r d, geschieht,

weckt und hält viel mehr unser Interesse wach, als das geschehen und schon fertig vor uns Hintretende, also in unserm Falle etwa ein von Anfang an sehr listiges und gewandtes Weib.

Dieses Werden und sich Entwickeln bringt nun Hans Sachs in echt dramatischer Darstellungsfreude auch sonst noch oft vor unsere Augen. Wichtige Punkte im Laufe der Handlung hebt er hervor, wie etwa in Nr. 37, wo der Schüler, als die Bäuerin 162 ihn anfahren will, ihr betont, wenn sie schweige, dann wolle auch er schweigen, womit der Ausgang angedeutet ist, während die Quelle dies bis zum Schlusse nur ahnen läßt. In der Quelle stellt der Schüler Bauer und Bäurin in einen gezeichneten Kreis, steigt dann unter das Dach hinauf und bespricht da die Sache mit dem Pfaffen, während hier im Spiel der Bauer und sein Weib „årsling" hinaus (und nachher wieder so hinein) müssen, und unterdessen der Schüler und der Pfaff auf der Bühne verhandeln, und also der ganze seelische Prozeß im Pfaffen dargestellt werden kann. In Nr. 58 sieht Eulenspiegel, wie der Pfaff das Geheimnis preisgibt, während in der Quelle er es nur hört, welchen wichtigen Moment Hans Sachs also auf die Bühne bringt. In Nr. 75 verraten die Bauern dem Herzog, daß Neidhart ein schönes Weib habe, um sich für die empfangenen Wunden zu rächen, in der Quelle, nur um sich überhaupt an Neidhart zu rächen. Denn Hans Sachs fühlte richtig, nicht eine beliebige Schuld interessiere den Zuschauer, sondern vor allem eine, mit der sich die Person im Laufe des Stückes, auf der Bühne, beladen habe. Und so ließen sich noch weitere Beispiele genug anführen.

Der tiefen Wirkung des allgemein Menschlichen auf den Zuschauer, im Gegensatz zu besonderen Eigentümlichkeiten in Schicksal und Empfinden, war sich Hans Sachs wohl bewußt, und wie er oft die die Handlung erregenden Eigenheiten zum Charakterzug vertieft, so vertieft er sehr oft auch oberflächliche, flüchtige Gefühle zu allgemein menschlichem Empfinden und Denken. In der Quelle zu Nr. 37 will der Schüler nur des Buhlens wegen die beiden bestrafen, nicht des verweigerten Nachtlagers wegen; er will den Pfaffen abschrecken, „ob es zu warer that mocht kumen". Er will also einfach einen Streich

spielen, ohne daß die Geschichte ihn weiter anginge. Hier aber will sich der Schüler rächen des verweigerten Almosens und der Beschimpfung wegen, und das ist allgemein menschlich empfunden. Damit ragt Hans Sachs hoch über seine Quelle empor: dort Schadenfreude, Lust an losen Streichen, hier ein Mensch von Fleisch und Blut, der fühlt, wie von jeher der Mensch gefühlt hat und wie er auch immer fühlen wird. Und so wollen sich auch Nr. 75 die Bauern rächen an Neidhart, weil er mit seinem „gejaid" ihnen großen Schaden zugefügt hat an „Wein und Getreide", während die Quelle keine Begründung hat.

Wie oft Hans Sachs zur Erzeugung einer dramatischen Wirkung geändert hat, ist uns nicht mehr unbekannt; aber schon die bloße Umsetzung der epischen Erzählung ins Drama erheischte oft einschneidende Änderungen. Wie wollte er zum Beispiel den Passus in der Quelle zu Nr. 45, wo die Frau bei der Beichte merkt, daß der vermeintliche Pfarrer ihr Mann ist, dramatisch wirksam auf die Bühne bringen? Solche Mitteilungen im halblauten Selbstgespräch kennt Hans Sachs mit Ausnahme von Nr. 37, 109 ff. nicht; ein anderes Verfahren, den Zuschauer erst nachher aufzuklären, verpönt er grundsätzlich. Daher läßt Hans Sachs 97 ff. die Magd der Frau die Mitteilung machen, der Eiferer sei in einem Pfaffenrock aus des Kaplans Haus gekommen, so daß die Frau dann richtig folgert, ihr Mann wolle selbst ihre Beichte hören, welche Mutmaßung durch das Vorige motiviert ist. Diesen bedeutenden Punkt in der Entwicklung zu verschweigen, war bei Hans Sachs von vornherein ausgeschlossen, und er hat ihn denn wirklich, trotz technischer Schwierigkeit, ganz geschickt ins Dramatische übertragen.

In einer Erzählung können ferner beliebig viele gleichzeitige Handlungen berichtet werden; weniger im grossen Drama, aber noch weniger im Fastnachtspiel mit seiner einfachen, rasch fließenden Handlung. Mit diesem Moment hatte Hans Sachs auch etwas zu rechnen; wie z. B. in Nr. 37, wo in der Quelle die Geschehnisse innerhalb und außerhalb des Gefängnisses nebeneinander hergehen; Hans Sachs behilft sich mit Botschaften, die er durchaus wahrscheinlich und natürlich einfügt.

Zwei nebeneinander sich bewegende, oder auch einander ablösende Handlungen, wenn sie denn notwendig beide auf die Bühne gebracht werden müssen, werden im Drama meist eine von der Erzählung verschiedene Reihenfolge der Teilstücke zu beachten haben: in der epischen Formulierung wird sich der Autor mehr durch die Schicksale einer bestimmten Person, in der dramatischen mehr durch den Ort gebunden fühlen. Oder aber es sind verschiedene Personen Hauptpersonen, die alle gleich großes Interesse beanspruchen. Einen solchen Fall haben wir in Nr. 58: in der Quelle ist Eulenspiegel die wichtigste Figur, hier aber interessiert den Dramatiker der Pfaff weit mehr, weshalb denn auch Hans Sachs den weiteren Streit zwischen Pfaff und Kellnerin nach der Katastrophe gleich zu seinem Abschluß führt. Denn das Hauptaugenmerk aller ist jetzt darauf gerichtet, während in der Quelle nach der Erzählung von der Rückkehr Eulenspiegels zum Herzog jener Streit nur ganz kurz am Schlusse berührt wird.

Stummes Agieren auf der Bühne liebt Hans Sachs nicht; so treibt in der Quelle zu Nr. 28 die Frau den Mann einfach mit einem Scheit hinaus, ohne ein Wort zu sprechen, während wir hier 169 ff. einen Dialog haben; so ist auch in der Quelle zu Nr. 51 nichts vorhanden von den Beschimpfungen des Pfaffen durch den Wirt und seine Frau vor Ankunft der Bauern, der Pfaff sieht den Wirt nur drohend nahen; hier aber haben wir 330 ff., 339 ff. und 350 ff. Worte. Und so noch oft.

Kurz, was wir hier gesehen, ließe sich in vielen weitern Beispielen nachweisen: überall Gewandtheit in der Technik der Dramatisierung, wie gut dramatisches Empfinden.

§ 7. *Undramatisches.* Dem stehen nun allerdings undramatische Erscheinungen in Menge gegenüber. Wir haben ja schon mehrfach Gelegenheit gehabt, darauf hinzuweisen, und werden es auch weiterhin noch recht oft tun müssen. Unser Standpunkt muß aber von Fall zu Fall ein verschiedener sein. Wir werden die Entwicklung des Dichters in Betracht zu ziehen und danach frühe Produkte zu beurteilen haben; ferner die gegenwirkenden undramatischen Einflüsse, wie Lehre, Typus, bühnentechnische Unmöglichkeit usw. Vor allem aber dürfen

wir nie vergessen, daß ein jeder Künstler und jedes Kunstprodukt Kinder ihrer Zeit sind. Nicht überall dürfen wir bei unserm Dichter gleich streng den künstlerischen Maßstab anlegen. Das eine Mal wohl, denn es gibt in jeder Kunst eine Anzahl ewiger Grundgesetze; das andere Mal nicht, denn von einem Talent von der Bedeutung des Hans Sachs darf man nicht Dinge erwarten, die nur das Genie vermag. Also wollen wir Hans Sachs gerecht werden, so müssen wir hier ganz besonders unter ständiger Berücksichtigung des Könnens der Vorgänger und Zeitgenossen des Dichters oft einen milden Maßstab anlegen. So, wenn in Nr. 26 aus der Fabel ein interessantes Moment um das andere beseitigt wird[1]; denn er glaubt eben damit besser zu belehren. Oder wenn er in Nr. 23 dem Chanigiano am Anfang des Spieles die typische Warnerrolle zuteilt, so bringt diese Neuschöpfung als solche schon etwas Undramatisches mit sich; Chanigiano läßt uns ziemlich kalt, weil er sich mit seiner konventionellen Rolle als Warner zufrieden geben muß, will Hans Sachs nicht dem Verlauf der Handlung eine andere Richtung geben: er begnügt sich (45—50), den Nicola zu beklagen, daß er ihm nicht folge, aber es darf ihm nur ja nicht einfallen, selbst durch Handeln irgendwie bewirken zu wollen, daß Nicola von der Sophia ablasse. Denn wohl verstanden, Chanigiano läßt (50) den Nicola nicht fahren mit dem Gedanken, er werde schon durch Schaden klug werden, oder einem ähnlichen, nein, er hat gar keine Hoffnung. Also aktives Leben fehlt, woran der lehrhafte Typus schuld ist. Und in einer ähnlichen Lage befindet sich der Knecht Fritz in Nr. 83. Auch dieser Figur haftet etwas Undramatisches an; er läßt den Narren insofern machen, als er sich mit Warnungen begnügt. Da die Narrenstreiche doch geschehen müssen, so ist das natürlich die bequemste Manier für Hans Sachs, während er doch ganz gut noch Komplikationen hätte hineinbringen können, wie z. B., daß Jäckle etwa in einem unbedachten Moment handelt, trotz Fritz. Aber auch bei dieser Schwäche ist die typische Warnerrolle mit von Einfluß. Die langweiligen, ungemein gründlichen Reden und Gegenreden in Nr. 82 sind viel zu breite Auslassungen, als daß sie als Reflexe

1) Vgl. § 28.

dramatisch wirksam sein könnten, zumal alles Gesagte uns schon bekannt ist und sie meist nur ein Breittreten früher dargestellter Reflexe sind. Also sehr viele eigentlich undramatische Partien in den Fastnachtspielen des Hans Sachs sind uns weniger ein Zeichen eines gewissen Unvermögens des Dichters, als daß sie uns zeigen, wie zeitweise anderweitige stark dominierende Bestrebungen die dramatischen Rücksichten etwas in den Hintergrund gedrängt haben. Das Können vermögen wir nur zu beurteilen, wenn wir Moment für Moment der dramatischen Gesamtwirkung in seiner besondern Entwicklung verfolgen. Auch als einfache Nachlässigkeit werden wir dieses und jenes undramatische Vorkommnis anzusehen haben, so, wenn im 82. Spiel die Frau lange auf der Bühne bleibt, ohne zu reden [1], was bei Hans Sachs durchaus ein Ausnahmsfall ist.[2] Derartige Ungenauigkeiten kommen übrigens bei Hans Sachs im Verhältnis zu seiner Schnellfertigkeit ziemlich selten vor, und mitunter sind sie harmloser Natur, wie Nr. 24, 189 ff.

„Ja bleib bey uns, liebe fraw Warheyt,
Dein angesicht leucht voller klarheyt,
Du hast das lob ye bey den alten,
Drumb wollen wir dich geren halten“: usw.,

wo die Bäurin sehr gelehrt gewesen sein muß; oder wenn Heintz Lösch Nr. 36, 281 f. zu Contz Tötsch sagt, er wolle ihm das hinkende Pferd und die „seu“ wiedergeben, obschon doch 123 ff. ihm diese Tiere nicht von Contz Tötsch, sondern von seinem Vater gegeben worden sind; wenn ferner Nr. 51, 58 Hans Sachs unmotivierterweise den „Junker“ aus der Quelle übernommen hat, während hier, da er ohne Pferd kommt, die Blinden doch nicht merken können, daß es ein Ritter ist. Auch das ist kein Kapitalverbrechen, wenn Hans Sachs Nr. 85, 189 gedankenlos und höchst überflüssig den Harfenschläger dessen eheliche Geburt betonen läßt. Ein Versehen in Nr. 49 ist Hans Sachs wider Willen passiert. Daß er nicht den Salomo zum zweiten

1) Es fehlt hier nicht nur die Bühnenanweisung, wie etwa Nr. 83, 288/9 und später beim Wiederauftreten des Knechtes.

2) Vgl. auch Goetze VII, XII.

Male auf die Bühne bringt, sondern die naturgemäß weit dramatischere Figur des Nachbarn dem Manne den Rat erteilen läßt, ist an und für sich gewiß nur zu begrüßen; wie aber bei ihm der Nachbar das tut, ist nicht in gleicher Weise zu loben. Abgesehen davon, daß die äußere Form (vgl. den dreimal gleichen Anfang 94, 105, 118) Eintönigkeit mit sich bringt, ist Hans Sachs der Lapsus passiert, daß er den Gewährsmann des Nachbarn seine Frau dreifach kurieren läßt, was unsinnig ist. Statt etwa ganz absolut die drei Regeln zu geben, oder, was hier gut vorbereitend gewirkt hätte, den Nachbarn mitteilen zu lassen, das erste und zweite Mittel hätten nichts gefruchtet, läßt Hans Sachs das Weib jenes Gewährsmannes zuerst durch die „verba" erweicht, „frumb und senfft" werden (96—7), dann durch die „heilsame wurtzel, /Mit sambt dem Kraut, stengel vnd sturtzel" (105 f.) „senftmütig" werden (114) und schließlich wird sie durch den Edelstein „in kurzen Tagen" „Demůtig vnd tugendtsam" gemacht (123 f.). Mußte da das Weib nicht in lauter Sanftmut aufgehen? Das sind meist Versehen, die mit der reichlichen Aktivität zusammenhängen.

Aber freilich, den Vorwurf können wir Hans Sachs nicht ersparen, daß er manchmal Stoffe auf die Bühne gebracht und Darstellungsmethoden angewandt hat, bei denen er fühlen und erkennen mußte, daß sie an sich undramatisch waren, anstatt für Undramatisches auch undramatische Form anzuwenden.

Auch daß in Nr. 39 der durchaus ehrenhafte Held dem stupiden Geschwätze unterliegt, wird durch die Länge des Stückes gar nicht hinreichend entschuldigt.

§ 8. *Variation bei typischen Szenen.* Wenn wir vorhin gesehen haben, wie Hans Sachs im Arrangieren großes dramatisches Verständnis zeigt, so ist es auch nicht ohne Interesse zu beobachten, wie da unter gleichartigen Fällen eine reiche Verschiedenheit in Einzelheiten vorhanden ist. Wir wollen uns der Kürze wegen auf e i n charakteristisches Beispiel beschränken, die Beratungsszenen, und da die fünf hauptsächlichsten Fälle, Nr. 16, 32, 41, 75 und 77 betrachten. In Nr. 16 (die 1. Person regt an, entwirft einen Plan, der sich aber nicht bewährt, die 2. ist für die 1., und die 3. Person gibt den endgültigen Plan)

und Nr. 75 (die 1. Figur berührt das Thema allgemein, die 2. geht genauer darauf ein und die 3. gibt den Rat) nehmen drei direkt teil an der Beratung, und da ist denn die Urheberschaft auf alle drei verteilt, wobei alle Figuren fast gleiches Interesse erwecken. In Nr. 77 (die 1. Figur ersinnt allein den Plan und teilt ihn auf der Bühne der 2. mit) überwiegt nicht nur die 1. Person, indem sie allein den Rat ersinnt und entwickelt, sondern die Beratung mit der 3. findet sogar hinter den Kulissen statt, welche einseitige Verteilung des geistigen Anteils am Plane durch die Tatsache, daß Eulenspiegel die 1. Person und zugleich Hauptgegenfigur ist, vollkommen erklärt wird. In den beiden andern Spielen nehmen nur zwei Personen an den Beratungen teil, und zwar regt in Nr. 32 die 1. Person das Thema an und die 2. macht spezielle Vorschläge, in Nr. 41 ersinnt und faßt die 1. Person ganz allein den Plan. Hans Sachs darf sich das in Nr. 41 erlauben, weil hier die 2. Person gleichberechtigt ist zum Auftreten, was bei der Frau in Nr. 32 nicht so sehr der Fall wäre, wenn alle Autorschaft beim Mann läge; sie würde dann dramatisch eine schwache Figur geben.

Also wir sehen, die Verschiedenheit des Baues ist nicht zufällig, sondern wohlbegründet und durchdacht.

2. Innerer Aufbau des Dramas.

§ 9. *Aufbau und Personencharakteristik.* Nur kurz können wir hier einen Mangel in dramatischer Hinsicht berühren, da wir später noch eingehender darüber werden zu handeln haben.[1] Es kommen nämlich einige Fälle vor, wo Figuren an sich zwar gut charakterisiert sind, als dramatische Figuren aber gerade infolge dieser Charakteristik an Wirkung einbüßen. Greifen wir zwei typische Fälle heraus. Einmal die Änderung in Nr. 26, wo Ioseph, im Gegensatz zur Quelle, den Sinn des Richterspruches nicht selbst herausfindet, sondern sich ihn von Salomo auslegen läßt: ganz entschieden qualifiziert sich im Spiele Ioseph damit als Dummkopf, und ein solcher Charakter entblößt diese Figur des meisten Interesses, also der dramatischen Wirkung. Das Bestreben, deutlich zu belehren, hat hier

1) Vgl. §§ 44—55.

dem Dichter einen Streich gespielt. Eine andere Ursache haben wir beim zweiten Beispiel zu konstatieren, bei der Charakteristik des Ritters Landolph in Nr. 43; in der Quelle hat er keinen bestimmten Charakter, er ist der Hahnrei im allgemeinen, und nach den wenigen Andeutungen schafft sich Hans Sachs seinen Charakter, über den Mac Mechan § 67 sehr erbaut zu sein scheint. Landolph ist als ein trefflicher Ehemann geschildert, wird uns von Hans Sachs sympathisch gemacht, und daher empfinden wir fast Mitleid mit ihm: solche Gefühle darf aber hier der Dichter nicht aufkommen lassen, da sie der dramatischen Wirkung straks zuwider laufen. Ein alter Einfaltspinsel oder etwas ähnliches wäre hier am Platz gewesen, aber nicht ein edler Charakter. Gewiß hat Hans Sachs damit, wie auch durch einige Stellen in den Reden Leonettas und der Magd, der Buhlerei der Frau einen Hieb versetzen wollen; aber diese Tendenz ist eben zu schwach vertreten: sie wird verdunkelt von seinem sichtlichen Bestreben, die unglaubliche Gewandtheit der Frau darzustellen, und eine solche echt Hans Sachssche Freude an prächtigen Episoden nehmen wir ihm gewiß nicht übel, aber daß dann die verkümmerte Moral nebenher hinkt, ist von schlechter Wirkung. Also auch hier wieder kommt der Dramatiker in Konflikt mit dem Menschen; denn wie wir gleich sehen werden, ist es nicht Brauch des Hans Sachs, keine poetische Gerechtigkeit walten zu lassen.

§ 10. *Aufbau und poetische Gerechtigkeit.* Sehr oft geht allerdings das lehrhafte Bestreben mit dem dramatischen Hand in Hand, wenn Hans Sachs das Walten poetischer Gerechtigkeit einführt oder das in der Quelle schon vorhandene verstärkt. Aber vielfach hat ihn auch nur ein rein dramatisches Empfinden dazu getrieben. Wir haben schon einige Fälle gesehen, wo eine poetische Gerechtigkeit herzustellen versäumt worden ist[1], und wir haben konstatieren müssen, wie nachteilig das auch bei einem so kleinen Drama, wie einem Fastnachtspiel, mitunter sein kann. Doch das sind hier wie in weitern Fällen Ausnahmen: oft erlaubt der Stoff keine poetische Gerechtigkeit, wie in Nr. 24 usw., oder das geschilderte Vergehen beruht mehr auf übergroßer Einfalt

1) Vgl. §§ 9, 13.

usw. Dem stehen nun freilich sehr viele Fälle gegenüber, in denen Hans Sachs das Walten der poetischen Gerechtigkeit verstärkt oder neu einführt. Auch hier wieder gelangt er auf den verschiedensten Wegen zum Ziele, von denen nur auf einige hingewiesen werden kann. Oft wird direkt dem Unterliegen einer Figur der Begriff der poetischen Gerechtigkeit beigegeben. In Nr. 25 läßt Hans Sachs den Bauer selbst erwähnen, er habe den Kuhdieb um einen Taler betrogen (315 f.), womit der Bauer die Täuschung verdient, während er in der Quelle (S. 403) „bracht dem gast das geld treulich in bestimpte herberg". Die Schwäche des Mannes in Nr. 28 ist so stark hervorgehoben, daß wir das Gefühl bekommen, er verdiene Prügel, und ähnlich verhält es sich mit der gewaltigen Einfalt der Weiber in Nr. 72. In der Quelle zu Nr. 77 ist nichts davon bemerkt, daß der Bauer das Geld zu dem Tuche seiner Frau gestohlen habe. Dadurch, daß im Spiel dieser Zug eingeführt wird, wird auch hier poetische Gerechtigkeit geschaffen: wenn er jetzt das von diesem gestohlenen Gelde gekaufte Tuch durch Betrug verliert, so geschieht ihm recht. Es wird dieser Begriff der poetischen Gerechtigkeit am Schluß noch einmal vom Bauern selbst deutlich betont, ja er wird dort sogar noch auf die Frau des Bauern ausgedehnt: denn auch ihr ist es gestohlen worden, weil sie es eigentlich schon dem Manne entwendet hat. Mitunter wird die Strafe auch auf weitere Schuldige ausgedehnt, wie in Nr. 62, wo nicht nur Eberlein Dilldapp, sondern auch Ulla Lapp bestraft werden; denn beide haben es verdient. Bedeutend verstärkt wird der Begriff der poetischen Gerechtigkeit, wenn die strafende Person selbst rein von Schuld ist, wie etwa in Nr. 42, wo der Abt nicht aus buhlerischen Gründen den Bauer einsperrt, wie in der Quelle, sondern nur, um ihn zu bessern.[1] Andere Male wieder betont eine Person das von einer andern erlittene Unrecht stark, wodurch diese unrecht tuende Person noch schuldiger erscheint. So läßt Nr. 42, 78 ff. Hans Sachs den Abt die Bäurin fragen, ob sie nicht buhle, um ihr so Gelegenheit zu geben, 82—6 ausdrücklich hervorzuheben, daß ihr Mann eifere, trotzdem sie nie gebuhlt habe, wodurch der Bauer die Züchtigung noch mehr ver-

1) Vgl. auch die Frau in Nr. 45.

dient. Ebenso in dem schon erwähnten 45. Spiel, wo durch die Reinheit der Frau (in der Quelle ist das Eifern berechtigt) das Vorgehen des Mannes verurteilt wird. Oder Hans Sachs führt Warner ein, deren Mahnungen nicht beachtet werden, wodurch dann die betreffende Person ihr Schicksal verdient; so in Nr. 23 den Chanigiano, in Nr. 83 den Knecht Fritz, mehrfach den treuen Eckhart (neu von Hans Sachs?), usw. Dann wird auch betont, wie reif eine Person für die Strafe sei; so Sophia in Nr. 23, was Hans Sachs besonders durch die Kontrastfigur der Magd erreicht.[1] Oder durch drastische Zeichnung des Geizes wird in Nr. 41 Kargas für reif zur Bestrafung erklärt[2], in Nr. 49 wird die Frau strafwürdig, indem ihr zänkisches Wesen mehr hervorgehoben wird[3]; besonders 289 ff. zeigt sie sich, wohl betrunken, noch einmal in ihrer ganzen Frechheit, und nun, unmittelbar vor der Peripetie, wird sie überreif für Züchtigung. Oder Hans Sachs macht uns eine Figur geradezu unsympathisch; so etwa in Nr. 16 den Kargas, indem ihn Hans Sachs noch, nachdem er ihn schon als Geizigen geschildert, auch als solchen sich auf der Bühne zeigen läßt (vgl. die Härte, mit der er die Bauern abweist). Bei der Düpierung stehen wir dann gewiß nicht auf seiner Seite. Und ebenso den Hermann Dol in Nr. 41; besonders durch Züge wie 28 ff., wo Heintz Knol berichtet, er habe den Hermann Dol alle Jahre zu seinen Sewsecken eingeladen, und dieser habe ihn nicht „ein zipffel würst von seiner sau . . . . schmecken" lassen, oder wenn 59 der Geiz des Bauern als allbekannt hingestellt wird, — mit Calandrino in der Quelle empfinden wir aber förmlich Mitleid. In Nr. 49 schildert der Mann breit seine Qual und die Bösartigkeit seines Weibes, mehr als in Nr. 28; denn wir sollen gegen das Weib eingenommen werden (vgl. besonders 21ff.). Es wird auch anderseits dadurch die Schwere der Strafe hervorgehoben. In Nr. 23 freut sich Sophia 193—7 und 204—10 über die gelungene List, sie will nun gleich auf den Markt gehen, und einen neuen derartigen Narren suchen, wodurch die folgende Täuschung sie schwerer trifft. Und so in vielen gleichen Fällen. Andere Male läßt Hans Sachs eine

1) Vgl. § 53.
2) Vgl. § 46.
3) Vgl. § 46.

Häufung der Schuld eintreten. Geschwächt wird der Eindruck der poetischen Gerechtigkeit etwa, indem die nötige Katastrophe nicht auf der Bühne vor sich geht, wie in Nr. 26, wo wir am Schluß die Prügelszene mit der Frau entbehren, während Fälle wie Nr. 49, Nr. 77 (die Prügel des Bauern am Schluß in der Quelle nicht erwähnt) ganz anders wirken.

§ 11. *Realismus beim Aufbau.* Eine durchaus realistische Darstellungsweise ist unserm Meister eigen: lebendig, plastisch tritt alles hervor.[1] Hier hat er von den Quellen meist herzlich wenig übernommen; so vieles, was ihn uns zum Liebling macht, verdanken wir ganz seiner Feder. Jenes Ansprechende der Hans Sachsschen Dichtung ist nicht zum kleinsten Teil hervorgebracht eben durch diesen Realismus auch in der Darstellung.

Überall finden wir die prächtigsten Beispiele eines dichterischen Verfahrens, das nie unterläßt, die nötigen Einzelheiten auszuführen. So gibt auch wirklich in Nr. 19 der Kaufmann dem Teufel eine mit Blut geschriebene Handschrift, ebenso einen Sack voll Geld, während er in der Quelle auf eine Stelle im Garten verweist; die Quelle zu Nr. 37 hat nichts von Belohnungen des Schülers, aber im Spiel (217 ff., 296, 305) weiß er sich überall solche zu verschaffen; es gestattet uns das einen Blick ins Intimere, wodurch das Lebenswahre erhöht wird; Nr. 61, 160 ff. verspricht die Kupplerin Felix zu helfen, verlangt aber gleich eine Belohnung; Nr. 63 vergißt die alt Unhold (166, 217 ff., 237 f., 299) ebenfalls die Belohnung nicht; auch in Nr. 72 verwendet Hans Sachs das Geben von Geld zur realistischen Ausmalung; in der Quelle müssen die Weiber einfach Milch holen, aber hier je zwei Groschen geben und drei Maß guter dicker Milch; in Nr. 81 besprechen der Junker und Clas den Lohn auf der Bühne (105, 107/8, 108, 112/3), und in Nr. 84 geben sowohl Alexander als auch Rinuczo der Maid ein Geldstück als Belohnung.

In der Erzählung liebt Hans Sachs, Bilder realistisch auszumalen; man beachte etwa den Bericht der Bäuerin Nr. 24, 234 ff., die realistisch ausgemalte Lage des Mannes Nr. 28, 1 ff.,

1) Vgl. auch § 41.

Nr. 32, 53 ff. die Erzählung von den kostspieligen Unternehmungen des Reichenburger; und auch die vorgemalte Situation Nr. 35, 1 ff. gewinnt an Leben und gemahnt an die Wirklichkeit vermöge dieser reichlich eingestreuten realistischen Züge: die Edelfrau hat ihre Muhme 13 Jahre auferzogen nach ihres Vaters, des Bruders der Edelfrau, Tode, wenn sie ihr weiter folgsam sein wird, so will sie ihr zu den 3000 Gulden, die ihr der Vater hinterlassen, noch 1000 weitere geben, usw.; auch Hermann Lötsch schildert Nr. 36, 1 ff. die Situation sehr realistisch: es ist Fastnacht, wo viel Hochzeiten gefeiert werden; Heintz ist in den Jahren, da er ans Heiraten denken könne; das letzte Jahr schlug ihm der Alte Contz Tötschens Tochter ab, weil er geglaubt, er sei ihr nicht hold (!), jetzt aber will er sie ihm geben; auch die Schilderungen 196 ff. und 243 ff. sind typisch für Hans Sachs, der es trefflich versteht, markante Ausdrücke zu wählen; Nr. 45 sind sodann die anschaulich erzählten Vorbereitungen des Eiferers (85 ff.) zu erwähnen, Nr. 51 die Ausmalung des angeblichen Benehmens des Wirtes (220—6); ferner Nr. 63, 8—13; oder die Beschreibung des Charakters des Mannes in Nr. 64: er versäuft alles (7), macht blauen Montag (9), arbeitet nichts (12), verkehrt in loser Gesellschaft (13), läßt seine kleinen Kinder barfuß und halbnackt herumlaufen (33), kann den Hauszins nicht zahlen (46), wenn er trunken nach Haus kommt, prügelt er die Frau durch (71 ff.), trägt Kleider und Hausrat aus dem Hause fort (82), usw. Eine solche Beschreibung behagt, fesselt; denn der Geist kann sich da wirklich etwas vorstellen.

Wie mit kleinsten Kleinigkeiten Hans Sachs oft Lebenswahrheit schafft, mag man aus einem Beispiel in Nr. 31 erkennen: der Freund sollte zwölf Gulden haben; Lucius gibt ihm (54) „eilffthalben Thaler", soviel er eben gerade bei sich hat. Mit solchen Momenten gelangt unser Dichter zur Höhe einer anschaulichen Darstellungskunst.

Als Beispiele realistischer Ausdrucks- und Gesprächsweise, die er mit Geschick anbringt, seien erwähnt Nr. 36, 132—5, was nur da ist, den Schein der Wirklichkeit zu erhöhen; oder Nr. 72, 237—42, was ebenfalls nur an Wirklichkeit erinnerndes Leben hineinbringen soll.

Die Situation an sich nun realistisch auszumalen, besitzt Hans Sachs eine ganz eigene Gabe. Man sieht, daß er sich mit Liebe in sie hineindenkt. Selbst bei rein lehrhaften Spielen offenbart sich diese Fähigkeit, natürlich nicht überall gleich deutlich. Auch ist er in früheren Spielen noch nicht der Meister in der Darstellung und im Ausdruck, als welchen er sich dann später bewährt. Wie prächtig ist nicht schon Nr. 27, 80 ff. das Bild, das uns der Dichter vor unser geistiges Auge zaubert: die Knechte sollen sich verstecken, damit der Pfaff sie nicht sehen und ein Geschrei erheben kann, weil in der Nähe Bauern auf dem Felde arbeiten. Mit der Erwähnung dieser arbeitenden Bauern erzeugt Hans Sachs im Bild mit ein paar Strichen eine seltene Realistik und Anschaulichkeit; oder 178 ff. will der Edelmann auf die „Thurnitz" hinauf, um Ausschau zu halten, ob's nichts für ihn gebe; Nr. 31, 348—50 will der halb Freund dem Lucius auf der Stiege vorangehen, da dieser hier nicht bekannt sei, auf daß er nicht in den Keller hinunterfalle; realistisch ausgemalt wird ferner in Nr. 43 die Situation durch die Geschichte mit dem Hemd (vgl. 102 das Fatzilet); oder nachher, wo die Magd bei der Entdeckung, daß der Mann komme, so erschrocken ist, daß sie „gleich mußt niederhocken" (153 f.); Nr. 53, 15, wo uns Simon Wirdt erzählt, daß er da ist, weil er „aufs Dorf" will, Heu, Haber und Stroh zu bestellen; dann durch die anfängliche Weigerung des „los gesel" Nr. 64, 230 f.; oder Nr. 74 die Situation bei der Abreise des Alten, indem er 20 ff. verspricht, wenn ihm die Reise wohl gelinge, so wolle er den beiden Frauen etwas von der Messe bringen; Nr. 82, 1 ff. die Ausgangssituation indem uns mit lebhaften Farben vorgemalt wird, wie der Mann am Armbrustschießen nichts gewonnen und sich dann selber „Gaben" kauft, um zu Hause nicht übel empfangen zu werden. Mit ganz wenig Strichen wird so eine Situation aus dem Leben uns verständlich gemacht. Dann in Nr. 83 die Situation bei der Ankunft des Gastes (vgl. schon 2 ff. die Aufzählung seiner Kenntnisse usw.): der Junker hat ihn seit zehn Jahren nicht mehr gesehen (75) und freut sich daher auf seine Ankunft; vor zehn Jahren sind sie oft fröhlich beieinander gewesen (76); der Junker will ihn vor acht Tagen nicht fortlassen (81); der Doktor muß morgen in Bamberg sein (83) und kann daher nur zwei Stunden

bleiben (87); dann folgt die Bewirtung, natürlich auch wieder mit Gesprächen begleitet, so über den prächtigen Bau, über des Junkers Büchersammlung, usw., lauter Momente, die in allererster Linie die Situation lebenswahr machen sollen; bei Pauli, sowie im Schwank vom 3. August 1559[1] und vermutlich auch im Meistergesang, hat der Herr den Gast eingeladen, aber im Spiel (vgl. 1 f.) kommt er unvermutet, wohl, weil er auf der Durchreise sich hier befindet, weil so das Bild realistischer wird; es ist ein Abschnitt Leben. Nr. 84, 352 ff. ist ebenfalls charakteristisch für die Hans Sachssche Darstellungsweise; wir haben da eine prächtige Situation: plötzlich unterbricht der Wächter seine erzählende Rede und deutet in die Ferne, dort sehe er einen Mann, der des „mones glinster" scheue, auf seinen Schultern etwas trage usw., und sie verstecken sich noch besser. Die Quelle hat nur vage Andeutungen; besonders hervorzuheben ist hier die Verwendung des Mondscheins.

Ganze Szenen in blühender Realistik der Darstellung sind nicht im entferntesten eine Seltenheit bei Hans Sachs: ein Leben und Treiben, ein Handeln und Gegenhandeln im kleinen bietet sich unserm Auge oft in buntester Mannigfaltigkeit dar, und getreu ist der Abklatsch von der Natur, die für unsern Dichter nur in reinem, nicht gemeinem Gewande existiert. Wie wahr ist nicht das Getreibe in einem Bauernhaus am Vorabend eines Marktes Nr. 25, 1ff. gezeichnet! Aber nie verliert sich Hans Sachs im Detail, und nie versteift er sich auf eine zu peinliche Naturtreue: die Tochter soll „Kess, Milch, Schmaltz und ander ding" bereit machen, damit sie am Morgen früh mit der Mutter zu Markte gehen könne; die Tochter will der Kuh noch etwas „süd" geben; der Bauer muß am Morgen früh noch zu seinem Schuldherrn; die Tochter bittet den Vater, ihr ein Geschenk auf dem Markt zu kaufen, usw.; dann Nr. 27, 1 ff. die Szene zwischen Edelmann und Knechten; Nr. 46, 51 ff. die durchaus realistische Ausführung der Trunkenenszene, die im Dekameron (425, 4 ff.) nur angedeutet ist; oder Nr. 57, 137—52 die Szene zwischen Frau und Magd vor dem Gang auf den Markt;

1) Goetze, Fab. II Nr. 263, 10ff.

Nr. 58, 57—75, wo sich die Kellnerin mit dem geschwätzigen, schnippischen Mäulchen und der mehr schwerfällige Pfaff einander gegenüberstehen; es ist das eine köstliche Partie. Die Wächterszene in Nr. 84 mit der frei erfundenen grausigen Erzählung, alles das sind Prachtleistungen, und ganz von Hans Sachs; damit wird das rohe Gerüst der Handlung ausgeschmückt, um es empfänglichen Augen darbieten zu können.

Der Realismus in der Darstellung des Hans Sachs ist von hoher Kraft und Frische. Da herrscht nicht die Schablone. Hans Sachs korrigiert wohl, aber selten, die Natur, hält sich jedoch sichtlich fern von einer Idealisierung der Form; denn er stellt dar, was er erlebt, und nur wie er es erlebt. Dieser gesunde Realismus hat gewiß viel dazu beigetragen, jenes geheime Fluidum zwischen Zuschauer und Aktor, das zu Hans Sachs Zeit sicher noch in unvergleichlich höherm Maße, als bei unsern Neuaufführungen Hans Sachsscher Fastnachtspiele vorhanden war, herzustellen. Treue Hingabe an die Intimität der Natur, der nichts zu gering, nichts zu gemein ist, schlichte Beobachtung, zeichnet ihn aus; aber das Kleine läßt er klein sein und erhebt es nicht zum ausschließlichen Darstellungszweck. Nach unsern modernen Gefühlen geht Hans Sachs ein einziges Mal zu weit mit unverhüllt grobem Realismus, in Nr. 75, bei der merdrum-Affäre; zu seiner Zeit aber dachte man anders, obwohl er jenes Mal seine gewohnheitsmäßige Grenze überschritten hat.

§ 12. *Beobachtungsgabe.* Eine treffliche Beobachtungsgabe muß ihm eigen gewesen sein; man beachte etwa die Ausrede, die Nicola der Magd gegenüber Nr. 32, 136 braucht; oder wie in Nr. 25 (219) der Bauer schon, wie er den Kuhdieb eintreten sieht, voll Freude ihn anspricht; wie die Frau Nr. 38, 188 sich ausreden will, mit „nur“ 7 Männern verbotenen Umgang gepflogen zu haben; oder dann Nr. 46, 290 ff. das Verhalten der Gitta: sie fordert ihren Bruder auf, tüchtig gegen ihren Mann drein zu schlagen, und zur Aufstachelung ruft sie: „Dergleich er offt verachtet dich“; Nr. 58, 290 ff. gibt nicht der Pfaff sich selbst schuld, obschon doch er ausgeschwatzt hat,

sondern schiebt alles auf die Köchin[1], usw., lauter Momente, die uns zeigen, wie Hans Sachs die Menschen und ihr Treiben kennt. Also er weiß nicht nur wie, sondern auch was zu schildern, wenn er uns da in frischem Farbenglanz Bild auf Bild aus dem Gewoge des alltäglichen Lebens an den Augen vorüberführt.

§ 13. *Motivierung.* Ein jedes Drama soll überall wohl motiviert sein, von der Grundidee und der Art ihrer Darstellung hinab bis zu den kleinsten Einzelheiten.

Eine eigentlich schlecht motivierte oder gar nicht motivierte Handlung finden wir bei Hans Sachs in seinen Fastnachtspielen äußerst selten, und auch da läßt sich die Ursache meist einsehen. So ist in Nr. 82 die dramatisch schädliche Motivierung der Katastrophe eben mit der Handlung aufs engste verknüpft[2], in Nr. 39, wo das Unterliegen des Jünglings durchaus nicht motiviert wird, ist die Handlung viel zu umfangreich, zu kompliziert (547 Verse und 17 Personen!), als daß Hans Sachs einen rechten Überblick über die innere Struktur hätte haben können, und ebenso ist in Nr. 85 das Aufgeben der Grundidee am Schlusse[3] damit zu erklären, daß das Spiel zu große Dimensionen annimmt, und dadurch in einzelne Episoden auseinander fällt.

Derartigen Vorkommnissen stehen aber Fälle, in denen Hans Sachs die Motivierung neu geschaffen oder doch bedeutend gebessert hat, in überwältigender Mehrheit gegenüber.

W. Scherer geht entschieden zu weit, wenn er[4] urteilt: „In unzähligen Fällen sieht man ihn nach Motivierung streben ....; in ebensovielen andern Fällen unterläßt er es, oder nimmt es leicht damit." Auch Scherer beurteilt ja fälschlich die Fastnachtspiele mit den andern Dramen zusammen.

Zunächst eine Auswahl von Beispielen, bei denen Hans Sachs die Motivierung der Handlung noch verstärkt hat. In Nr. 26 läßt er Joseph in breiter Rede auseinandersetzen, daß sowohl sanfte Worte, als auch Schelten bei der Frau nichts

1) Vgl. auch § 55.
2) Vgl. § 22.
3) Vgl. §§ 22, 50.
4) Geschichte der deutschen Litteratur, 7. Aufl., S. 307.

nützen. Daher ist dieser ratlos, und Hans Sachs begründet damit, warum Joseph den Rat des Nachbarn annimmt und zu Salomo geht. Dieses Schaffen einer Situation, welche die Handlung zu einer gewissen Notwendigkeit erhebt und daher aufs beste begründet, werden wir später noch im besondern zu betrachten haben.[1] In der Quelle zu Nr. 38 ist das Weib besorgt, der Mann gehe andern Weibern nach; doch gibt sie keinen Grund ihrer Besorgnis an, sie möchte einfach versichert sein. Hier aber gesteht sie 2 ff., daß die Liebe zu ihrem Manne in ihr erloschen sei; sie sieht die Ursache darin, daß ihr Mann andern Weibern nachgehe. Hans Sachs motiviert also, wieso die Frau auf den Gedanken komme, ihr Mann gehe mit andern Weibern um. Es ist ihr hier nicht nur um eine bloße Versicherung durch eine Probe zu tun, sondern sie will wirklich der Ursache einer Erscheinung auf den Grund kommen. Und weil Hans Sachs sich ein etwas kaltes Verhältnis der beiden Ehegatten zueinander denkt, läßt er auch die Partie der Quelle aus, in der das Weib den Mann ihrer unendlichen Liebe versichert; das Weib sagt im Gegenteil 55 f., ihre Liebe zu ihm nehme auch ab, so daß sie ihn „schier nicht mehr lieb hab". Auch in Nr. 42 ist die Motivierung sehr gefestigt. Man beachte nur 85 ff., wo die Bäuerin versichert, ihre Lage sei der Art, daß sie es nicht mehr aushalten könne, der Abt müsse ihr helfen, sonst werde sie von Sinnen kommen. Damit wird die Anwendung eines Mittels notwendig, was die beste Begründung ist. In Nr. 46 ist der Entschluß des Mannes, das Weib auf die Probe zu stellen, nicht weniger gründlich motiviert: er traut der Freundlichkeit der Frau nicht, er „fôrcht, es steck ein schalk darhinder"; er hat sie auch beim Abendtanz mit Herrn Martin heimlich sprechen sehen. In Nr. 75 zeigt sich 405 ff. die Frau Neidharts auf die Meldung hin, der Herzog werde bei ihnen einkehren, sogleich ganz entflammt für diesen: „er sei ein schöner junger Fürst", rühmt sie ihn, „freundlich, holdselig und kühn". Sie freut sich, daß sie ihn als Gast haben darf, wenn sie nur genug reden kann mit ihm! Damit ist die List Neidharts noch besser begründet: er kannte seine Frau.

1) Vgl. § 15.

Hie und da kommt es auch vor, daß unserm Dichter Quellen vorlagen, die eine vollständige unmotivierte Tat aufwiesen, und daß die ganze Motivierung erst von ihm geschaffen wurde, sei es nun, daß es um eine allgemeine, sei es um eine spezielle Motivierung sich handelt. Das erstere ist der Fall bei Nr. 58. Das Spiel beginnt mit einer Klage Eulenspiegels über den kalten Winter, und mit dem Winter begründet Hans Sachs, daß der ewige Landstreicher überhaupt an den Hof nach Braunschweig kommt: er will sich dort Winterquartier zu verschaffen suchen und durch den folgenden Streich erwirbt er sich dann vom Herzog die Erlaubnis, den Winter über am Hofe zu bleiben. Es ist möglich, daß, wie Stiefel[1] glaubt, der Winter, den Hans Sachs hier als erstes Motiv zur Handlung benutzt, unter dem Einfluß von Nr. 51 in dieses Spiel aufgenommen wurde, obwohl er dort nicht als Motiv zu einem Wollen Eulenspiegels benutzt ist. Es ist das wohl wieder ein Fall, wo zwei Begriffe im Kopfe des Hans Sachs nahe beieinander lagen (Eulenspiegel — Winter), und er sie darum auch hier vereint verwandte, eine Erscheinung, die wir bei ihm oft wahrnehmen können. Eine ähnliche allgemeine Motivierung der Handlung findet sich in einem andern Eulenspiegel-Stücke, in Nr. 77: Eulenspiegel (8 ff.) und Klas Wuerfl (77 ff.) begründen, warum sie jetzt gerade nach Olzen gehen wollen. Einmal, wie auch der Schottenpfaff und der Bauer, weil dort Jahrmarkt ist, dann aber Eulenspiegel und Klas noch besonders, weil sie in Nöten sind; denn es ist Winter. Spezieller ist die ebenfalls erst von Hans Sachs geschaffene Motivierung in Nr. 72: 71 ff. motiviert Eulenspiegel, warum er der Wirtin einen Streich spielen will: sie ist vorwitzig, „frembde sach zv erfaren hiczig“ (vgl. auch 157 ff.). In allen diesen drei Fällen haben wir also eine Eulenspiegelei, was der Grund des Fehlens einer jeden Motivierung in der Quelle ist. Das gleiche ist der Fall bei Streitszenen, die Hans Sachs oft zu Motivierungszwecken vorausschickt: bei einer streiterfüllten Ehe wird man in einer Erzählung, einem epischen Gedichte, keine b e s t i m m t e Begründung bei einem speziellen Streitfalle erwarten, das einfache Wissen, daß die eine oder

1) Germ. 36, 41.

beide Ehehälften zanksüchtig sind, genügt. Anders in einem Drama, da ist in den meisten Fällen eine ganz bestimmte Streitszene auf die Bühne zu bringen, zur augenfälligen Begründung der Handlung. Hans Sachs hat dieses dramatische Bedürfnis ziemlich regelmäßig erkannt, mit Ausnahme etwa von Nr. 26, wo sich das Abweichen von der Gewohnheit gerächt hat.[1] Eine Schwäche aber ist es, wenn er sich, wie in Nr. 82, gehen läßt, und diese Streitszene, die doch nur motivieren soll, zu großer Breite ausdehnt; bildet sie doch fast die Hälfte des Spieles.[2] Die Motivierung gänzlich geändert hat Hans Sachs z. B. in Nr. 27, indem bei Boccaccio (X, 2) der Überfall unternommen wird aus Rache, hier aber aus Not (vgl. 1 ff.). Ebenso in Nr. 42 und Nr. 45, wo aber den Dichter Gründe didaktischer Art bewogen haben.[3]

Auch sonst verstärkt Hans Sachs in Einzelheiten die Motivierung, wo er nur kann. So spielt das 16. Stück an Fastnacht (Vers 8), womit noch mehr begründet wird, warum gerade jetzt die Nachbarn wünschen, Kargas solle ihnen zahlen, und warum sie gerade ein Kneipgelage von ihm gezahlt wünschen und nicht etwas anderes. In der Quelle von Nr. 25 begründet der Kuhdieb das Entlehnen des Mantels mit den Worten: „ich mag nit das man sehe was ich kaufft han"; hier aber motiviert er seine Bitte besser:

„Es wirt ein große schandt dir sein,
Das man solch ding trag in dein Hauß." (248 f.)

Nr. 31, 25 ff. wird die Frage des Alten, wie viele Freunde Lucius habe, durch die Bemerkung des letzteren motiviert, er habe sich soeben vom Tische erhoben, wo er mit zwei guten Freunden das Mittagsmahl genossen habe (in der Quelle ist es der sterbende Alte, der fragt; bei Hans Sachs finden wir nie Sterbende oder Tote auf der Bühne in seinen sämtlichen Fastnachtspielen). In der Hauptquelle zu Nr. 32, im Äsop, ist es eine „alte Frau, in geistlichen Kleidern, an einer Krücke", die dem Simplicius den Rat gibt; hier Sapiens, aus Petr. Alph. III

1) Vgl. § 22.
2) Vgl. §§ 22, 50.
3) Vgl. § 30.

und IV übernommen [1], weil bei Hans Sachs ein altes Weib, das einen guten Rat erteilte, für das er überhaupt Partei ergriffe, ein Kuriosum wäre. Daß dieser weise Mann Sapiens zum Freund des Simplicius wird, dient der Motivierung. In Nr. 51 wird durch die Klagen der Blinden die „Gabe" Eulenspiegels noch besser begründet; Vers 63: „wir eindt vor mehr gewessen drin" soll uns sagen, wieso die Blinden den Weg zum Wirtshaus, das Wirtshaus und den Wirt kennen. Derartiger guter Motivierungen, an Stelle bloßer Andeutungen in den Quellen, finden wir bei jedem Vergleich mit ihnen eine ungezählte Menge.

Aber auch neu geschaffen hat Hans Sachs die Motivierung sehr oft. Es erklären sich damit viele Abweichungen von der Quelle. Selbst ganz kleine Züge haben vom Dichter ihre Motivierungen erhalten, wie zum Beispiel in Nr. 32: da wird uns genau motiviert, wieso Simplicius in den Besitz der Summe gekommen sei, einfach weil diese eine einigermaßen wichtige Rolle spielt. Ebenso Nr. 42, 102: die Bäuerin hat Geld, und diese Erscheinung wird gleich auch motiviert: sie hat es vergraben, d. h. heimlich vor ihrem Manne sich angeeignet. Jedesmal, wenn ein Bauer oder eine Bäuerin im Laufe der Handlung in den Fall kommen, Geld auszugeben, so melden sie, sie hätten es „vergraben". Dieses bei Hans Sachs ständige Motiv ist allerdings nicht erst seine Erfindung. In Nr. 37 werden wir 33 f. benachrichtigt, daß der Bauer vor acht Tagen ein Schwein geschlachtet habe, und damit ist motiviert, warum die Bäuerin dem Pfaffen Würste bringt. Nr. 38, 7 ff. motiviert die Frau, warum sie gerade die alt Gevatterin um Rat frage. In Nr. 45 fügt 98 die Magd bei: „als ich thet Wasser tragen", und begründet so, warum sie in eben dem Moment, als der Mann aus dem Hause des Kaplan kam, in der Nähe war. Nr. 57, 3 meldet uns die Alte, warum sie kein Geld mehr hat und daher kuppeln muß: durch eine lange Krankheit ist alles, was sie in ihrer Jugend durch Buhlen verdient hat, aufgezehrt worden; 283 ff. motiviert dann der Mann noch genau, warum er das Anerbieten der Kupplerin annehme: seine Frau achtet

1) Stiefel, Germ. 37, 209.

seine Liebe gar nicht sehr hoch, er will jetzt einmal das wahr machen, weswegen sie ihn oft ungerechterweise im Verdacht hat. Nr. 75, 52 f. reißt Neidhart das Veilchen nicht aus: es würde sonst verdorren.[1] Also peinlich genau ist Hans Sachs manchmal hierin, aber doch nur höchst selten aufdringlich; er weiß die Motivierung in eine wahrscheinliche, natürliche Gestalt zu kleiden.

Ebensowenig unterläßt er es auch, das Nichterscheinen von Personen, deren Auftreten etwa erwartet werden könnte, zu motivieren. So sagt bei ihm Nr. 25, 21 ff. der Bauer, er müsse morgen zwei Stunden vor Weib und Tochter in die Stadt gehen, da er vor Gericht geladen sei: die Bäuerin will Hans Sachs nicht auf die Bühne bringen, und die Tochter braucht er nachher zur Meldung, die Kuh sei gestohlen. Da ist denn die Begründung des Umstandes, daß wir ihn allein mit dem Kuhdieb nach der Stadt ziehen sehen, ein ganz trefflicher Zug. Nr. 72, 17 ff. klagt die Wirtin, ihr Mann sei immer betrunken, sie müsse stets alles versehen, und motiviert so, warum der Wirt, der ganz unnötig bei der Darstellung des Verlaufs der Handlung ist, sich niemals zeigt. In Nr. 62, wo wir ebenfalls eine Wirtin auf der Bühne haben, hilft sich Hans Sachs damit, daß er den ganz entbehrlichen Wirt hinter der Szene an der Handlung teilnehmen läßt, was bei seinem rein rezeptiven Anteil sehr wohl als Motivierung angeht.

Prinzipiell nicht sehr verschieden sind Erscheinungen wie in Nr. 58, wo der Pfaff selbst 113 seine technisch notwendige längere Abwesenheit begründet.

Nicht selten wird auch etwas durch eine eigens geschaffene Eigenschaft einer Figur motiviert. So damit, daß Hans Sachs den Bettelwirt in Nr. 25 zu einem Gauner macht und ihn berichten läßt, daß er

„. . . beherberg vil seltzamer knaben,
Betler, Jakobsbrûder vnd spitzbuben,
Kremer, Landtfarrer“ usw. (258—60)

(vgl. auch 206 f., 197 f.), den Umstand, daß der Kuhdieb gerade bei ihm einkehrt. Die Dummheit der Bäuerin in Nr. 42, die

1) Vgl. Konrad Gusinde, Neidhart mit dem Veilchen, S. 226.

sehr breit gezeichnet ist, soll uns erklären, wieso sie an diesen Fegfeuerulk glaubt. Oder ähnlich in Nr. 43: in der Quelle geht der Mann andern Frauen nach und vernachlässigt seine Ehemannspflichten der seinen gegenüber. Darum hat sich diese nach einem Buhlen umgesehen. Sie liebt den Leonetta, den Ritter Lamprecht hat sie nur gezwungenermaßen als Buhlen angenommen. Hier im Spiel aber buhlt die Frau mit allen möglichen Männern (vgl. 92), womit das Usuelle hervorgehoben ist zur Herstellung eines guten Hintergrundes und zweckmäßiger Charakterisierung. Ihr Handeln ist dann so eine Folge ihres Charakters, sie ist von Natur buhlerisch, was eben auf wahrhaft dramatische Weise ihre Geschicklichkeit motiviert. In sehr vielen weitern Fällen ist es erst Hans Sachs gewesen, der einen die Handlung motivierenden Charakter der Hauptfigur geschaffen hat, wie wir auch später noch sehen werden. Nr. 75 ist der Herzog als Buhler charakterisiert (vgl. 317), um zu motivieren, warum die Bauern gerade dieses Mittel anwenden, Neidhart zu schädigen.

Umgekehrt wird auch eine Eigenschaft noch speziell motiviert, z. B. in Nr. 43 die Geschicklichkeit der Frau im Buhlen, wie wir eben sahen; Nr. 57 motiviert die Magd ihre Geschicklichkeit:

„Zwey Jarlang ich gewesen bin
Auff eim Schloß bey einr Edlen Frawen.
O, die thet gar in Schalcksberg hawen,
Da hört vnd sah ich gschwinde list,
Darmit sie frey zu aller frist
Den Junckherrn macht zu einem kind
Vnd mit gsehenden Augen blind,
Darmit sie allzeit blieb bey Ehrn,
Da thet ich vil der grifflein lehrn,
Der ich euch jetzt hab eins gelehrt." (404—13.)

Nr. 74 tut dies neben der Tochter auch die Mutter, indem sie 57 ff. berichtet, auch sie habe einen Buhlen gehabt, und nie habe jemand etwas davon erfahren.

Den an zweitletzter Stelle erwähnten Fällen nahe verwandt ist die Art, daß einer Person zu Motivierungszwecken ein Beruf zugeteilt wird. Die Quelle zu Nr. 19 erzählt von einem „reichen

Mann", das Spiel aber, um begreiflich zu machen, wieso der Mann zu den zwei Weibern kommt, zeigt uns einen Kaufmann. In der Hauptquelle zu Nr. 32 sagt die alte Frau zu dem betrogenen Kaufmanne, er solle einen seiner Freunde, zu dem er Vertrauen habe, herbeiholen, dann wolle sie mit diesem zum Reichenburger gehen, usw. Bei Hans Sachs aber ist es der Gast des Sapiens (alte Frau), er ist ein Kaufmann, der mit Kleinodien handelt „vnd vil umb den Reichenburger wandelt"; Stiefel[1] sieht darin und in der Ersetzung der „fier wolbeschlagen zierlich truchen"[2] einen Grund, noch eine weitere, unbekannte Quelle anzunehmen. Zwingend scheint mir hier die Notwendigkeit nicht zu sein, obwohl ja eine Benutzung weiterer Quellen gerade bei Hans Sachs nie mit absoluter Sicherheit von der Hand gewiesen werden kann. Aber wenn wir genau zusehen, so dienen eben auch jene obigen Änderungen einer festern Motivierung: daß es der Gast des Sapiens ist, soll begründen, wieso die beiden miteinander zu tun haben (es könnte ebensogut ein Amice erwartet werden, aber bei einem Kaufmann mag dem Dichter die Variante „Gast" angemessen geschienen haben). Damit ist auch des Sapiens Wissen von der Bekanntschaft des Kaufmanns mit Reichenburger, also die Ursache, aus der dem Sapiens dieses Projekt einfällt, noch besser erklärt, und das ist nun oben vor allem damit motiviert, daß wir einen Kaufmann haben, der mit Kleinodien handelt.[3] In Nr. 62 sodann ist die Geliebte des Calandrino-Eberlein zur Wirtin geworden; so hat Eberlein am besten Gelegenheit gehabt, mit ihr näher zu verkehren, also sie die Füße waschen zu sehen und dann zu ihr in Liebe zu entbrennen. Auch in Nr. 74 mögen Motivierungsbestrebungen mit von Einfluß gewesen sein, wenn Hans Sachs hier, entgegen seinen beiden ersten Bearbeitungen, dem Spruchgedicht vom 8. Februar 1550 und dem Meistergesang vom 30. März 1549[4], die „(E)in gertner" haben, aus seiner Nebenquelle, Petrus Alphonsus, den Kaufmann übernimmt: damit

1) Germ. 37, 209.
2) Vgl. § 6.
3) Vgl. § 62.
4) Schweitzer, S. 438ff.

kann Hans Sachs seine Abreise und eine (umsonst gehoffte) längere Abwesenheit motivieren.

Interessant ist auch die mehrfach wiederkehrende Erscheinung, daß ein „alt" Mann das Buhlen der Frau motivieren soll. So Nr. 43, 177/8, 217/8, 237/8 der „alt Ritter". Bei Boccaccio geht der Mann andern Weibern nach, was aber Hans Sachs hier nicht brauchen konnte, da er den Mann als tadellosen Gatten hinstellt, als moralische Kontrastfigur zur Frau (vgl. 46 ff.); aber diese kleine Motivierung schenkt er sich gleichwohl nicht. In Nr. 45 haben wir den „alt Eiferer". Der „wunderlich Mann" der Quelle zu Nr. 63 ist im Spiel zum „wunderlich alt man" (s. Personenverzeichnis) geworden. In Nr. 74 ist der Ehemann zum „alt kauffman" gewandelt und auch die Schwiegermutter (58 ff.) führt als Grund, warum sie in ihrer Jugend gebuhlt habe, direkt an, sie habe einen alten Mann gehabt.

Fälle, daß etwas, was bei bloßer Übernahme ins Drama regelwidrig wäre, in seiner Art motiviert wird, sind nicht gar zu selten. Nr. 37: während der Schüler zum zweiten Mal kommt und mit dem Bauern spricht, sagt in der Quelle die Bäuerin kein Wort. Auch im Spiel nicht, aber hier motiviert es Hans Sachs: 162 will sie den Schüler anfahren, da gibt er ihr zu verstehen, sie solle schweigen, dann wolle er auch nichts verraten.

Motivierungen sodann, um szenische Unzulänglichkeiten zu verhüllen. Aus szenischen Gründen kann Hans Sachs in Nr. 27 keinen Wagen auf die Bühne bringen, den zwar die Quelle nicht erwähnt, Hans Sachs aber zur bessern Charakteristik des Abtes haben sollte. So motiviert er denn 75 ff., warum der Abt zu Fuß erscheint: er ist abgestiegen, weil der Weg „tieff" ist. Nr. 84, 255 sagt Hans Sachs „pey des mones schein", womit, da er das „liecht" bei Boccaccio 550, 14 aus szenischen Gründen nicht auf die Bühne bringen konnte und wollte, die Tageshelle bei der folgenden Nachtszene motiviert (vgl. ebenso 353), aber auch weiter begründet werden soll, wieso Franziska vom Fenster aus den ganzen Vorgang sehen und den Rinuczo schon von weitem wahrnehmen konnte.[1] Daß jedoch die letztere Ursache

1) Vgl. Schwank v. 1. Sept. 1558; Goetze, Fab. Bd. II Nr. 218, 114—7.

nicht der hauptsächlichste oder gar einzige Grund war, sehen wir aus dem Vorkommen des Mondscheinmotives auch Nr. 25, 58, wo ebenfalls auf irgend eine technisch mögliche Weise die notwendige Helle soll geschaffen und motiviert werden (Hans Sachs hätte den Bauern den Weg ja auch mit einem Windlicht oder etwas dergleichen können machen lassen), gegen Mac Mechan, der das szenische Moment nicht berücksichtigt, wenn er meint, „apparently Sachs thought the casual light of the lantern not sufficient for the scene, so in both the Schwank and the play he makes it moonlight" (§ 116). Der Schwank ist nach (1557) dem Spiel (1550) verfaßt, und Hans Sachs hat da den Mondschein vom Spiel hinübergenommen. Der schon 1542 gedichtete Meistergesang weiß noch nichts von Mondschein. Daß in Nr. 31 die Taghelle bei den Nachtszenen nicht gedeutet ist (139 hat nicht etwa Bezug auf Mondschein), hat wohl seinen Grund darin, daß Lucius für sein Unternehmen finstere Nacht braucht.

Sehr genau ist Hans Sachs, wenn er eine Figur begründen läßt, woher sie eine mitgeteilte Kenntnis habe, wie etwa Nr. 25, wo Joseph 105 ff. mitteilt, woher er weiß, daß Salomo in solchen Fällen raten könne: zwei Herren sind gestern von Jerusalem gekommen und haben dem Joseph gezeigt, wie Salomo zu helfen verstehe. Nr. 77, 129 ff. motiviert Eulenspiegel, wieso er weiß, daß der Bauer dumm ist; Nr. 82, 48 f. die Frau, woher sie weiß, daß ihr Mann Kandel und Flasche gekauft hat.

Ganz vorzüglich ist dann auch die weitere häufige Erscheinung, daß die Tat der Gegenfigur dadurch, daß sie allein als möglich erscheint, motiviert wird. Nr. 25, 79 ff. findet der Kuhdieb, es sei hier sonst nichts vorhanden, was man stehlen könne; darum stiehlt er die Kuh. Nr. 57, 153—63 motiviert die Kupplerin, warum sie sich gerade an diese Frau und nicht an eine andere heranmacht; Nr. 58, 127 ff. Eulenspiegel, warum er das Roß nicht stiehlt oder kauft, warum er es gerade durch List (die die Handlung ausmacht) erwerben will. Ebenso begründen Nr. 72, 302 ff. die Bauern, warum sie jetzt gerade diesen Plan, nämlich dem Herzog zu sagen, daß Neidhart ein schönes Weib habe, ausführen: im Kampf können sie Neidhart nicht bestehen. In Nr. 77 wagt sich Eulenspiegel nicht in die

Stadt, weil er dort bekannt ist; deshalb will er einem Bauern den Streich spielen (26).

Ebenso werden auch kleinere Handlungen der Gegenfigur motiviert, wie etwa in Nr. 25, wo das 234 ff. durch die Figur selbst geschieht: der Bettelwirt, der wohl ein Jakobswirt sei, habe nichts als „pfinning würst und sawr bier", was zu dem „schlemmen" (228) eben nicht genüge; darum will der Kuhdieb Wein und gebratene Hühner kaufen gehen, d. h. auf Nimmerwiedersehen verschwinden. Und so noch oft.

Auch bei solch kleineren Momenten in der Handlung spielt der oben angeführte Grund bei der Motivierung eine wichtige Rolle, wie zwei Beispiele zeigen mögen. Die Kupplerin in Nr. 57 begründet genau in ihrem Monologe, warum sie gerade Kupplerin wird und nichts anderes: zum Buhlen ist sie zu alt und zu häßlich, zu betteln schämt sie sich, spinnen, Kranke pflegen, „den kindern zopffen und lausen" mag sie nicht, mausen wagt sie nicht aus Angst um ihre Ohren, ist ihr doch schon die „statt vor versagt worn" wegen ihrer „bösen stück"; also will sie sich mit Kuppeln ernähren, das braucht sie einerseits nicht mehr zu lernen, und anderseits trägt es ihr viel ein, denn ihr Haus liegt hübsch abseits. So motiviert auch Nr. 61, 9 ff. der Edelmann, warum er, und warum gerade heute, die Wallfahrt antreten wolle.

Sehr sorgfältig ist Hans Sachs mitunter in der Motivierung des Auftretens einer Person. Natürlich ist er sich auch hierin nicht gleich geblieben. In den frühesten Spielen finden wir nicht selten unmotiviertes Auftreten, wie etwa in Nr. 1 beim Ritter (11/12) und dann beim Frewlein (63/4)[1]: die Personen kommen da noch oft einzig, um ihre Rede herzusagen, was natürlich am schärfsten in revueartigen Spielen wie Nr. 2 und dergl. hervortritt. Auch jene stereotypen Motive des alten Fastnachtspieles finden wir bei Hans Sachs wieder: auch hier treten noch die Personen auf, „um ihren Pfenning heint mit zuver-

1) Wir haben uns den Dialog zwischen Ritter und Fräulein nicht etwa an einem andern Orte, vielleicht in der Wohnung des Fräuleins zu denken, sondern das Lokal ist immer das gleiche, was aus 335/6 zu ersehen ist, wo der Alt, der eben von 63 an stumm (!) zugegen gewesen ist, den Ritter in seinen Armen auffängt.

zehrn“ (vgl. Nr. 6 usw.), um dem Zuschauer das und das zu klagen oder ihn dieses oder jenes zu fragen (vgl. Nr. 1, Nr. 18); oder sie erscheinen mit der Meldung an das Publikum, hieher beschieden zu sein, wie in Nr. 4, 1 ff.; Nr. 14, 13 ff. und selbst Nr. 16, 1 ff., welches Motiv dann aber bedeutend feiner verwendet wird in späteren Spielen, wie Nr. 31 (83) und Nr. 62 (247 ff.). Von Nr. 13 an finden wir die Begründung des Auftretens in einem Monologe, ohne Anrede an das Publikum. Zwar in den folgenden Spielen fällt Hans Sachs wieder in den alten Schlendrian zurück, bis sich dann mit Nr. 19, Nr. 22, Nr. 23 usw. das Prinzip befestigt. Auch die Begründung des Erscheinens dadurch, daß eine Person eine andere sucht, hat eine Entwicklung durchgemacht: Nr. 18, 13 ff. ist diese Begründung bei der Frau noch etwas schwach, wir wissen nicht recht, warum sie ihren Mann sucht. Etwas besser ist dann schon Nr. 19, 47 ff.: der Amice hat den Kaufmann seit langem nicht mehr gesehen. Sehr gut würde diese Motivierung in Nr. 21, 1 ff. sein, wenn nicht die leidige Anrede ans Publikum wäre, was auch für Nr. 31, 1 ff. gilt; denn auch hier liegt ein durchaus triftiger Grund des Suchens vor. Vorzüglich ist Nr. 49, 201: das zänkische Weib tritt auf mit der Frage: „wo ist aber Narr mein dropff hin?“, und zwar vorzüglich besonders darum, weil diese Motivierung des Auftretens noch fester begründet wird durch die Bemerkung der Frau, wiewohl sie nicht gern arbeite, so treibe sie ihren Mann immer fester dazu an, wobei sie dann könne spazieren gehen (204 ff.). Auch Nr. 62, 273 ff. ist ganz ausgezeichnet; das dramatisch in erster Linie Wirksame an Eberlein ist die Ursache des Suchens. Häufig motivieren auch Personen ihr Auftreten damit, daß sie etwas zu tun haben: der Edelmann Nr. 27, 1 ff. will sich mit seinen Knechten beraten, wie sie weiter ihr Leben fristen wollen, und einen neuen Plan aushecken. In Nr. 43, 1 ff. will die Frau die Magd zu Leonetta schicken und auf diesen warten; Simon Wirt Nr. 53, 15 ff. ist im Begriff „aufs Dorf“ zu gehen, Heu, Haber und Stroh zu bestellen; Nr. 57, 137 ff. bereitet sich die Frau vor zum Gang in die Stadt, Einkäufe zu machen ,und berät darüber mit der Magd. Auch da hat Hans Sachs Fortschritte gemacht; man vergleiche das Vorkommen dieses Motives in den früheren

Spielen, und man wird den Unterschied sofort wahrnehmen. Durch ein Ereignis ist Pankraz zum Kommen bewogen worden Nr. 74, 193 ff.: er sah den Alten aus der Stadt in den Garten reiten. Auch eine ganz gute Motivierung ist es, wenn Nr. 51, 175 Eulenspiegel um Herberge bittet, während er in der Quelle direkt mit dem Vorwurf über die Behandlung der Blinden an den Wirt herantritt. Von Interesse sind Begründungen des Auftretens in einem Monologe wie die des Hermann Pich Nr. 53 1 ff. oder des Domherrn Nr. 57, 213 ff., die nicht aus einer Zwangslage oder sonst einem bewegten Innern hervorgehen. Auch vorher schon kann das Auftreten motiviert werden; so in Nr. 42, 113: die Bäuerin soll ihren Mann ins Kloster schicken, womit das nachherige Erscheinen des Mannes begründet ist.

Diese wenigen Beispiele vermögen allerdings nur ein mangelhaftes Bild von der reichen Mannigfaltigkeit und der im Laufe der Jahre immer größer werdenden Sorgfalt und Feinheit dieser Motivierungen zu geben. Der Fortschritt vom ziemlich tiefen Stand des alten Fastnachtspieles zu einer beträchtlichen Höhe ist es auch hier wieder, den wir anerkennen müssen.

Ganz ähnlich nun verhält es sich auch mit der Motivierung des Abtretens der Figuren, und wir können uns deshalb hier etwas kürzer fassen. Auch da geht Scherer [1] zu weit, wenn er sagt: ‚die Gründe zum Abgang, bei denen er sich beruhige, seien oft sehr schlecht'; das ist vielmehr, einige schlechtgebaute Fastnachtspiele, wie Revuen und dergl. abgerechnet, geradezu eine große Seltenheit. Es ist eben bei ihm eine Entwicklung vorhanden. Das hätte Scherer daneben betonen können. In den ersten Stücken, wo Hans Sachs noch keine rechte Beweglichkeit in die Schar der Spielenden gebracht hat, treten meist alle zusammen am Schlusse ab, wie in Nr. 1, Nr. 2, Nr. 5, Nr. 7, Nr. 9, Nr. 13 usw., wenn's gut geht, wird eine Partie von der andern hinausgeprügelt, wie etwa in Nr. 4, Nr. 8, Nr. 10 usw.; also auch keine große Mannigfaltigkeit. Mit Nr. 16 beginnt der Aufschwung, wohl nicht zum geringsten Teil ist es das Verdienst der Quelle; 264/5 geht allerdings der Bauer Hans in

1) Geschichte der deutschen Litteratur, 7. Aufl., S. 307.

aller Stille mit den andern ohne Begründung ab. Es finden sich in diesen Spielen noch viele schwache Motivierungen, wie etwa Nr. 19, 110 diejenige des Kaufmanns und des Amice, u. a. m.; aber überall können wir sehen, wie sich Hans Sachs bestrebt, Besseres zu leisten. Beliebt, aber oft etwas gesucht ist eine Art, von der uns Nr. 31, 148—50 ein Beispiel bietet: der halb Freund bittet den Lucianus, mit ihm zu kommen:

„. . . das ich dich berichten thu
Alle fürschleg in disen sachen,
Wie wir die Heyrat wöllen machen!"

Besser ist die Begründung des Lucianus 322: er will zu Bette gehen; nach dem langen Umziehen des Lucius von Freund zu Freund muß es ja späte Nacht geworden sein. Auch Nr. 32, 265 ff. ist wohl motiviert: die beiden Freunde haben sich beraten und wollen nun nach Hause gehen; ähnlich auch Nr. 47, 40 ff. Nr. 49, 242 geht die Frau ab: sie will es dem Richter klagen, 275 den Freunden, zwei bei Hans Sachs nicht allzu seltene Wendungen, die nur leider zu oft den Zweck schon von weitem erkennen lassen. Aber zwei Beispiele ganz vorzüglicher Motivierung liefert uns das um die gleiche Zeit[1] entstandene 51. Spiel. Es spielt bekanntlich im Winter, so daß die Motivierung des Pfaffen 245 f.: „Die kelt ist heut gar ungehewer, / Ich muß ein wenig schürn das Fewer" ausgezeichnet paßt. Ebenso vortrefflich und originell ist seine Begründung des Abtretens 275—8:

„Mein Kellerin ist in der Stadt
Lang, doch nit viel zu schaffen hat;
Ich fürcht, sie thu im schalcksperg hawen,
Ich muß gehn auff die straßen schawen."

Sie dient in hohem Maße zur Charakteristik des Pfaffen, wie ihn Hans Sachs haben will. Und sehr charakteristisch ist zum Schlusse noch eine Änderung in Nr. 74; 181 ff. motiviert der Kaufmann seinen Fortgang, wie schon die Quelle: er will sich vor den Gläubigern verbergen; das genügt aber Hans Sachs nicht, der Kaufmann muß uns auch mitteilen, was er im Garten draußen tun wolle, und der Grund ist, wie sehr oft bei Hans Sachs, ein naheliegender.

1) S. Goetze V, VI.

Die größere Meisterschaft zeigt sich auch darin, daß er der Vernünftigkeit der Motive eine stärkere Beachtung schenkt. Darum folgt auch Nr. 75, 355 f. Hans Sachs nicht der Quelle, wo 2212 Neidhart, ohne daß der Herzog etwas von seiner Frau sagt, bemerkt, er habe die schönste Frau auf Erden, sondern läßt den Herzog Neidhart fragen, ob es wahr sei, daß er ein gar schönes Weib habe.

Auch eine bestimmtere, genauere Motivierung als die Quelle sie bietet, hat Hans Sachs sehr oft eingeführt, und zwar in Rede und Gegenrede. In der Quelle zu Nr. 24 motiviert der Kuhdieb die Bitte an den Bauern, für ihn die Kuh zu verkaufen, mit dem Satze: „er hett sunst ein nötig geschäft"; hier aber 150 ff., er müsse in der Stadt Schulden eintreiben; im Meistergesang vom 23. Dezember 1542[1] hat Hans Sachs nur allgemein „ich hab viel zu schaffen", und im Schwank vom 11. Dezember 1557[2] ist er dann dem Meistergesang, resp. Pauli, und nicht dem Fastnachtspiel gefolgt; denn in diesen Gedichten pflegt Hans Sachs mit gröbern Zügen zu zeichnen. Derartige Fälle sind zahlreich.

Daß die Motivierung auf der Bühne selbst vorgehe, ist Hans Sachs sehr wichtig. So bewährt sich in Nr. 16 Kargas auf der Bühne als Geizhals, er wird nicht nur von andern als solcher geschildert, womit richtig dramatisch motiviert ist, warum die Drei ihm den Streich spielen. Um in Nr. 35 zu motivieren, wie überhaupt die Frau dazu kommen kann, ein Urteil über die zwei Freier zu haben, fragen diese bei der Muhme um die Hand der Sophronia an, nicht, wie in der Quelle, bei dieser selbst; Hans Sachs hätte hier die Frau einfach können sagen lassen, sie kenne die zwei von früher her, was in früheren Spielen in solchen Fällen das Gewöhnliche ist; hier zeigt er aber auf der Bühne, wie die Frau zu ihrem Urteil kommt. Damit haben wir uns zum Teil auch zu erklären, wieso Hans Sachs in Nr. 75 die ganze merdrum-Affäre[3] auf die Bühne bringt; er will eben den Einfall der Bauern, den Neidhart auf diese Weise zu schädigen, auf der Bühne motivieren.

---

1) Goetze-Drescher, Fab. Nr. 145, 30.
2) Goetze, Fab. I, Nr. 186, 55.
3) Vgl. § 47.

Auch die dramatisch bedeutenden Gefühle werden sorgfältig motiviert; ich erinnere nur an Leonettas Motivierung seiner Ängstlichkeit in Nr. 37.

In der Begründung hoher Leidenschaft bei der Katastrophe ist er besonders in den spätern Spielen exakt; in Nr. 82 durch die Steigerung im Verlangen des Gevatters nach dem „Zorn" des Gevattersmannes 153 ff., 167 ff., 179 ff. In Nr. 83 durch die Steigerung in der Bestrafung des Narren[1], usw.

Über Motivierung weiterer psychischer Vorgänge sei hier nur kurz gehandelt.[2] Ich weise hin auf Beispiele wie Nr. 37: in der Quelle bittet der Schüler um Herberge, die Bäuerin entgegnet, ihr Mann sei fort, und in seiner Abwesenheit könne sie nichts gewähren; darauf geht der Schüler. Hier aber fahren Pfaff und Bäuerin den Schüler an und geben ihm nicht einmal das erbetene Almosen. So motiviert Hans Sachs die nachherige Rache des Schülers sehr gut dramatisch. Nr. 49, 310 ff. gesteht die Frau endlich offen ihre Schuld ein und bereut; Hans Sachs hat die Gegensätzlichkeit der beiden Situationen[3] bedeutend verschärft, so daß nun hier die Frau, die soeben noch der wahre Teufel war, jetzt plötzlich als ein Weib mit fast tadelloser Gesinnung erscheint; um diesem etwas gar kräftigen Übergang das Unwahrscheinliche zu nehmen, motiviert jetzt Hans Sachs das frühere Benehmen der Frau damit, sie sei durch böse Gesellschaft dazu gebracht worden, gegen ihn zu handeln, wie sie nicht hätte sollen. Nach diesem Geständnis der Frau ist ihr Gesinnungswechsel nicht mehr undenkbar. Man vergleiche auch Nr. 75, 96 ff. die vorzügliche Motivierung des Vorgehens der Bauern gegen Neidhart.[4] Daß Hans Sachs die dem Spiele zugrunde liegende Lehre, resp. Lehren, gut motiviert, versteht sich bei ihm eigentlich von selbst.[5] Wir werden später darauf zurückkommen.

Zum Schlusse sei noch auf eine Eigenart unseres Dichters hingewiesen. Er läßt nämlich gern am Ende einer Rede, be-

1) Vgl. § 20.
2) Vgl. § 55.
3) Vgl. § 22.
4) Vgl. § 6.
5) Vgl. §§ 9, 30.

sonders in einem Monologe, in dem eine Person den Entschluß, eine Tat zu vollziehen, kundgegeben hat, diese zum Überfluß noch einmal motivieren, warum sie die Tat tue, wie etwa Nr. 57, 30 und 57 ff., usw.

§ 14. *Überleitung, Vorbereitung.* Im Laufe der Handlung darf wohl etwas unerwartet, nie aber unvorbereitet eintreffen. Vor allem soll natürlich das Ergebnis der Handlung, die Katastrophe, nicht unvorbereitet sich ereignen. Wenn wir in dieser Hinsicht Hans Sachs nicht vollen Beifall zollen können, so geschieht dies gewiß nicht etwa darum, weil er dabei etwas vernachlässigt hätte, sondern im Gegenteil, weil er hie und da des Guten ein wenig zu viel getan. Wir werden später noch sehen, wie Hans Sachs mit großem Geschick versteht, Spannung in die Handlung zu bringen. Dieses Wollen wird aber gekreuzt durch ein anderes, nämlich dasjenige, deutlich, gründlich zu sein [1], ein Bestreben, das mit der dramatischen Darstellung eben gar nicht immer eines Weges geht und da und dort der dramatischen Tüchtigkeit der Hans Sachsschen Fastnachtspiele geschadet hat. Es ist ja ungemein schwierig für den dramatischen Dichter, den feinen Faden der ursächlichen Verknüpfung durch das ganze Stück hindurch in gleichmäßiger Feinheit zu spinnen und ohne Verdickung, ohne Bruch vom Anfang zum Ende zu gelangen. Ich wage nicht zu entscheiden, ob Hans Sachs, wenn er im Gegensatz zum alten Fastnachtspiel, das oft, besonders wenn in verschiedene Szenen eingeteilt, sehr wenig von Vorbereitung aufweist, manchmal allzudeutlich den Fortgang ahnen läßt, dies mehr dem einfachen Publikum zuliebe tut, oder ob ihm vor allem das Können fehlt. Mir scheinen beide Ursachen vorhanden gewesen zu sein. Hans Sachs liebt einen klaren, einfachen, durchsichtigen Bau, weshalb alle diese feineren Kunstmittel, Schwankungen in der Richtung der Handlung, wie etwa das Moment der letzten Spannung oder dann das retardierende Moment usw. zu den äußersten Seltenheiten bei ihm gehören. Dann herrscht bei Hans Sachs ferner der Typus in der Charakteristik [2], der eben auch stets durchsichtig ist, besonders wenn,

1) Vgl. § 49.
2) Vgl. § 50.

was er durchaus liebt, und was deshalb meistens der Fall ist, die Person gleich bei ihrem Auftreten ihren Charakter enthüllt.

Greifen wir zunächst einige Spiele heraus, und verfolgen wir, wie Hans Sachs die Katastrophe vorbereitet. Nr. 31 ist eines jener Stücke, in denen wir allzudeutlich auf den Ausgang vorbereitet werden. Wir ahnen gleich, wie der Alte dem Sohne die Probe vorschlägt, das Resultat derselben, und mit allen Mitteln arbeitet Hans Sachs darauf hin, seine Zuhörer nicht etwa durch das Ergebnis überraschen zu lassen. Mancher andere hätte vielleicht gerade die gegensätzlichen Ansichten von Vater und Sohn sich die Wage halten lassen oder gar plump mit der Geheimhaltung des wahren Charakters der Freunde zu wirken gesucht. Nicht so Hans Sachs. Gleich 1—10 läßt uns der eine der beiden Freunde einen Blick tun in sein Innres: er ist der Freund des Lucius, weil er davon seinen Vorteil hat, und will ihn auch jetzt nur darum aufsuchen, damit ihn dieser zum Frühmahl einlade. Wenn dann unmittelbar darauf das Gespräch mit dem Freunde stattfindet, so wissen wir, wie viel Wahres in den Worten des Coridus liegt, wir taxieren seine Reden richtig. Wenn nun hier das egoistische Moment in der Gesinnung des Coridus so stark betont ist, so öffnet das uns auch die Augen über den Charakter des 41 auftretenden Medius: beide wollen etwas von Lucius; Medius kommt, weil er in Schulden stecke, und ihm der Schuldturm drohe; Lucius gibt ihm so viel, als er bei sich hat. Daß Hans Sachs hier nicht auch den Medius zuerst mit einem Monolog auftreten läßt, hat er gewiß nur im Interesse einer möglichst rasch sich entwickelnden Handlung getan, die mit einem Monologe hier recht störend unterbrochen worden wäre. 111 f. definiert Lucius, was nach seiner Ansicht ein Freund sei: daß Lucius mit einem solchen Kriterium bei der Probe eine Enttäuschung erleben werde, erscheint uns als selbstverständlich. Dann tritt der „halb Freund" auf und führt an Stelle des abtretenden Lucius mit Lucianus einen Dialog: die absolute Gegensätzlichkeit im Benehmen dieses leicht ersichtlich echten Freundes zu dem der zwei falschen Freunde (diese kommen ausschließlich mit Bitten und lassen sich einladen, jener aber kommt, um zur Hochzeit seiner Tochter einzuladen) bereitet weiter das Resultat der Probe vor. Unmittelbar vor der

Entscheidung bestätigt Coridus seine egoistische Denkungsart noch einmal. Daß sich dann der halbe Freund bewähren werde, ahnen wir, nachdem die zwei falschen Freunde entlarvt sind, schon wegen der Gegensätzlichkeit, mit der er und die zwei falschen Freunde vom Dichter mit so kräftigen Zügen gezeichnet worden sind. Alles dies, vor allem die Figuren der drei verschiedenen Freunde, sind Zutaten des Meisters.

Oder Nr. 35: auf gleiche Weise wie Sophronia sich immer mehr für den Junker Sternberg ausspricht, werden wir auf den Ausgang der Handlung vorbereitet: die Edelfrau gibt schon vor der Probe dem Adelsteiner den Vorzug (132 ff.), und gleichfrüh läßt sie durchblicken, daß ihr der Sternberg nicht gefalle, obgleich sie natürlich in erster Linie auf den Ausgang der Probe hinweist. Im Gegensatz zur Quelle wird schon vor derselben eine scharfe Charakterverschiedenheit der zwei Freier sichtbar; der Sternberg hat schon auf dem letzten „Gesellentanz" um Sophronia angehalten (28 ff.); bei der Werbung rühmt er sich, er sei von guter, edler Art, habe lange Zeit mit Rennen, Stechen und Turnieren, mit Schlittenfahren und Hofieren und andern adeligen Dingen gedient; ihre adelige Gestalt habe sein Herz bezwungen (47 ff.); 72 geht er ab, ohne nach den Worten der Edelfrau noch etwas zu bemerken, aber der Adelsteiner spricht nachher im gleichen Falle zwei Verse; beide Male folgt darauf die Frage der Edelfrau an die Sophronia, wie ihr dieser gefalle; indem nun Hans Sachs offenbar bestrebt ist, durch ein derartiges technisches Mittel den Adelsteiner uns sympathisch und den andern unsympathisch zu machen, tritt dann jedesmal eine Gegensätzlichkeit ein zwischen dem Eindruck, den die zwei Freier auf den Zuschauer, und dem Eindruck, den sie auf Sophronia machen. Damit wird der Zuschauer, indem ihm das Irren der Sophronia klar wird, auf den Ausgang vorbereitet. Der Adelsteiner wirbt um die Jungfrau um ihrer Tugenden willen; ohne sie gesehen zu haben (113 ff.), nur durch das Hören von „ihrer Jugend, ihrer Zucht, Scham, Demut, Sitten und Tugend" unterrichtet, hat er durch einen Brief seine Absicht bei der Edelfrau kundgetan (34 ff.); der Sternberg liebt allein Schönheit und Reichtum an der Jungfrau, der Adelsteiner ihre Tugenden. Hans Sachs läßt den Adelsteiner höflicher auf-

treten (145), als den mehr rücksichtslosen Sternberg (177). Der schon in der Quelle schwach vorhandene Gegensatz, daß der dritte eine weitere Reise machen muß als die zwei andern, wird hier bewußt verschärft: der Adelsteiner muß ins heilige Land, während der Sternberg nur eine „Ach fart" unternehmen soll. Und dabei sagt der Adelsteiner kein Wort, daß die ihm gebotene Reise zu groß sei, während der Sternberg, nachdem er 184 ff. geprahlt, kein Ort der Welt sei ihm zu weit, nun trotzdem 193 f. findet, das sei „gar zu weit", besonders jetzt im Winter, so daß sowohl durch den Gegensatz 184 ff. zu 189 ff., als auch durch den Gegensatz 184 ff. zu 193 f. der den endlichen Ausgang vorbereitende Charakter des Sternberg noch schärfer beleuchtet wird. 247 kommt er von der Reise zurück, um um die Hand der Sophronia anzuhalten: ganz nach der Regel spricht er zuerst [1]; anders 305 bei der Ankunft des Adelsteiners, da empfängt diesen, bevor er eine Silbe gesprochen, die Edelfrau mit den Worten:

„Edler Junkherr, seit mir wilkumb
Auss frembden Landen wiederumb!" (305 f.)

Dieser technische Unterschied spricht sehr deutlich: in der Quelle sagt der dritte Freier, auch wenn sie nicht mehr gesund werde, müsse er doch zu ihr hinein; Hans Sachs, um den Adelsteiner noch recht herauszustreichen, läßt ihn sprechen, er wolle sie gleichwohl zur Ehe, auch wenn sie nicht mehr gesund werde. So ist die wahre und echte Liebe des Adelsteiners noch mehr hervorgehoben, während der Sternberg trotz der Aufforderung der Edelfrau nicht in das Gemach der Kranken eintreten will. Nicht nur krank, auch ohne Vermögen will der Adelsteiner sie heiraten: die Edelfrau eröffnete ihm, sie habe ihrer Krankheit wegen schon ihr ganzes Vermögen aufgeopfert. So ist also hier allein schon durch eine Verschiedenheit der Charaktere eine Vorbereitung von Hans Sachs geschaffen worden.

Etwas anders in Nr. 37: die Frau unterrichtet uns in ihrem Monologe 1 ff., daß sie allein zu Hause sei; ihr Mann ist früh am Morgen ins Holz gefahren und hat zu essen mitgenommen, so daß er also sobald nicht nach Hause kommen wird; sie glaubt

1) Vgl. § 63.

dies bestimmt; denn zweimal versichert sie nachher noch, vor Nacht werde er nicht zurückkehren (6, 65). Die Verse lauten:

„Es ist mein man heut in den Wald
Gefaren vnd kompt nit so bald,
Wann er hat heut schon suppen gessn,
Ein Brey vnd kalte Milch gefressen
Auch ein ranfft brods mit jm genommen.
Er wird vor nachts nicht wider kommen." (1—6)

Sie, die Bäuerin, die also allein zu Hause ist, zeigt ein Verlangen nach ihrem Buhlen, dem Pfaffen: wenn er doch nur wüßte, daß sie allein sei, er käme gewiß. Sie weiß wohl, daß sie beide im ganzen Dorf im Gerede sind ihrer Buhlerei wegen. Auch ihr Mann traut ihr nicht, sein Argwohn hat sich durch keine Eide beseitigen lassen. Ihr Mann hat aber auch einen ganz fürchterlichen Zorn auf den Pfaffen; er hat gedroht, ihm „seinen Balg glatt zu striegeln", wenn er ihn einmal erwische. So folgt Moment auf Moment, die zusammen uns den Ausgang ahnen lassen: einmal, daß der Pfaff in Buhlgeschäften kommen werde, und dann, daß der Bauer zu ungelegener Zeit erscheinen werde; wir ahnen einen daraus entstehenden Konflikt, oder doch mindestens eine Komplikation. In diesem Eingangsmonolog der Frau wird denn auch am gründlichsten und hauptsächlichsten die Überraschung durch den Ehemann vorbereitet; denn die im folgenden so ungemein drastisch gezeichnete Angst des Pfaffen vor einer Überraschung durch den Bauern scheint uns mehr auf das Erscheinen des Schülers vorbereiten zu sollen, und erst in zweiter Linie auf das Eintreffen des Bauern; es widerspräche der Art des Hans Sachs, einen Gegenspieler ganz ohne jede Vorbereitung auftreten zu lassen; wo es dennoch vorkommt, geschieht es meist mit einem bestimmten Zweck; wenn auch wohl für den Pfaffen, so hatte doch für Hans Sachs das erste Erscheinen des Schülers gewiß nicht nur die Bedeutung einer fausse alerte; Hans Sachs erreicht damit technisch ganz bedeutende Steigerungseffekte.[1] Wie hätte übrigens auch Hans Sachs die Dazwischenkunft des Schülers dramatisch besser, als durch Furcht vor einer Überraschung durch den Bauern, vor-

1) Vgl. § 20.

bereiten können? Auch in Nr. 43 ist, wie mir scheint, in noch augenfälligerer Weise, durch die Furcht des Leonetta vor Überraschung durch den Ehemann in erster Linie die Störung des Rendezvous durch den Ritter Lamprecht vorbereitet, welche daraus entstehende Komplikation natürlich auch wieder ihren deutlichen Bezug auf den Hauptkonflikt hat, wie denn ja auch in diesem Teile durch die hervorstechende Angst des Pfaffen in zweiter Linie, mittelbar, auch die Überrumpelung durch den Bauern vorbereitet wird. Ganz abgesehen davon, daß der Pfarrer gerade in dem Moment, in dem die Bäuerin sich die Gefahr einer solchen Situation vormalt, kommt, daß er die Heimlichkeit seines Kommens beschreibt, erzählt, wie ihm der Bauer gedroht habe, wenn er ihn bei seinem Weibe erwische und sonst nach allen Seiten hin den Gedanken einer plötzlichen Heimkehr des Bauern und deren Konsequenzen in Erwägung zieht und sich damit immer neue, höchst unangenehme Perspektiven eröffnet: schon seit dem Erscheinen des Pfaffen ist etwas da in der Luft, das von plötzlicher Störung und Überraschung sagt und nun allerdings durch die Reden des Pfarrers noch bedeutend vermehrt worden ist. Aber wenn auch der erste Störenfried sich nur als ein fahrender Schüler erwiesen hat, so wirkt jenes Gefühl nachher noch so stark, daß wir auch dann beständig eine Überraschung durch den Ehemann ahnen. Die ängstliche Stimmung, die unbehagliche Schwüle, bleibt, auch nachdem der erste Blitz niedergefahren, bis ein neuer Schlag der Spannung ein Ende macht. Vergleicht man die entsprechende Stelle bei Rosenblüt mit derjenigen bei Hans Sachs — dort nicht die geringste Vorbereitung, hier diese mächtige Ahnung beim Zuschauer — so sieht man gut, wie mit seiner Hindeutung auf das Folgende Hans Sachs als echter Dramatiker mitunter zu wirken versteht.

In solcher Weise ahnen wir auch den Ausgang; einmal die Überraschungen, indem sämtliche Personen eine Angst nicht verbergen können, in Nr. 35 besonders Leonetta, der damit nicht, wie Mac Mechan § 66 meint, von Hans Sachs als eine von Natur feige Memme gezeichnet ist, sondern damit eben vorbereiten soll — Hans Sachs kennt in seinen Dramen den Typus des feigen Liebhabers nicht —, dann ahnen wir aber auch den

schließlichen Sieg der Frau; sie zeigt uns ihre Meisterschaft bei der Ankunft des Ritters Lamprecht, und durch die Berichte über ihr Benehmen in früheren Fällen sind wir vorbereitet auf die schließliche Niederlage des Gatten.

Ganz anders hingegen sind die Motive wieder in Nr. 58. Auch hier läßt Hans Sachs im gleichen Maße, wie er die Ahnungslosigkeit des Pfaffen und sein sorgloses, unbedenkliches Vertrauen in Eulenspiegel uns vor Augen führt, den Zuschauer mehr und mehr ahnen, wie sich die Handlung weiter entwickeln werde, je mehr der Pfaff der Katastrophe näher kommt. Eulenspiegel verspricht auf der Bühne dem Herzog, mit List dem Pfaffen sein Pferd abzunehmen; 79 f. warnt die „Kelnerin“ den Pfaffen vor Eulenspiegel; 125 ff. erfahren wir, daß die List darin bestehen wird, daß er sich krank stellt, Genaueres jedoch wird uns nicht mitgeteilt, und wir sehen nun, wie Eulenspiegel ein Beichtgeheimnis mitteilt; wir vernehmen aus dem Munde des Pfarrers selbst, was die Folge sein würde, wenn er dieses Beichtgeheimnis verletzte, und dieser Punkt ist vom Dichter so nachdrücklich betont, daß wir ahnen, daß darüber ein Konflikt entstehen wird. 195 begreift es der Pfaff zuerst gar nicht, so unglaublich kommt ihm der Fall vor, und es wird damit trefflich gezeigt, wie unerwartet ihm diese Nachricht ist: da wir schon wissen, daß der Pfaff eifersüchtig ist, so werden wir durch eben dieses Moment, daß der Pfaff das kaum begreifen kann, vorbereitet, daß er das Beichtsiegel brechen werde. Nachdem in der Quelle Eulenspiegel dem Pfaffen das Geheimnis mitgeteilt hat, da „gedacht“ der Pfaff, sagt aber nichts; hier flucht er gewaltig mit Eulenspiegel. Es ist das psychologisch richtig: während man in der Quelle annehmen muß, daß der Pfaff der Magd heimlich vor Eulenspiegel Vorwürfe macht, bringt ihn hier das Geständnis Eulenspiegels in solche Wut, daß er ihn sofort anfährt: gleich jetzt schon hat der Pfaff vergessen, daß es sich um ein Beichtgeheimnis handelt, er hat nur noch Ohr und Auge für das Geschehene, alles andere ist ihm jetzt Nebensache. Damit wird unsere Ahnung, der Pfaff werde das Beichtgeheimnis verraten, weiter verstärkt; dieser lebhaftere Ausbruch der Leidenschaft ist übrigens durch 198 erhöht, wo Hans Sachs, seinem richtig dramatischen Gefühle folgend, Eulenspiegel noch

die Wut des Pfaffen vermehren läßt, welche Bemerkung Eulenspiegels wiederum durch die Szene 139 ff. vorbereitet worden ist. 155 hat Hans Sachs den Pfaffen als eifersüchtig geschildert, und es ist auch der Gegenstand des Beichtgeheimnisses etwas, das ihn gerade an dieser schwachen Seite treffen muß: also dieser Charakterzug des Pfaffen ist Ursache seines Verderbens, nicht irgend eine Zufälligkeit. Aus dem Charakter des Pfaffen, wie ihn Hans Sachs darstellt, können wir also auf den Ausgang der Handlung schließen: er wird das Beichtgeheimnis verletzen. Daneben wissen wir, was für böse Folgen das haben kann, und daß die gegenwirkende Figur auf einen Konflikt hinarbeitet. So sind wir dann beim Eintreffen der Katastrophe zur Genüge vorbereitet.

Die frühesten Spiele zeigen allerdings nicht diese sorgfältige Vorbereitung; da ist oft der untrügerische Typus die einzige Hindeutung.

Wenn wir in Spielen wie z. B. Nr. 38 in den Hauptsachen wenig Vorbereitung finden, so erklärt sich das ganz natürlich: die Handlung geht hier förmlich im Gegensatz auf, und der zweite Teil ist so beschaffen, daß er, wenn er irgendwie direkt vorbereitet würde, einen großen Teil seiner Wirkung einbüßte; selbst der Mann im Monologe 81 ff. klärt uns über das Weitere nicht auf.

Wo wir sonst hinblicken, sehen wir kleine und kleinste Züge, mit denen Hans Sachs die Ahnung des Zuschauers erweckt und verstärkt; sei es, indem etwa Nr. 43, 90 ff. die Magd bemerkt, ihre Frau habe auch mit dem Herrn Lamprecht, dem Alten, „angehencket", womit in erster Linie dessen Erscheinen vorbereitet wird; oder daß Nr. 63 Hans Sachs den Zuschauer ahnen läßt, daß aus dem Kirchgang der Frau eine Komplikation entstehen werde; denn das hat in seinen Fastnachtspielen die Kirche und der Kirchgang zu bedeuten, vgl. Nr. 45, Nr. 57, Nr. 84; jedesmal wenn Hans Sachs die Kirche erwähnt, steht damit irgend eine Buhlgeschichte in Verbindung. Die Frau betont also nicht umsonst, immer wolle sie sich „fein ainmüeticlich" im Hause halten, und alle Freud und Kurzweil ausschlagen, „Den was ich thv int kirchen gon". Oder wenn Nr. 74, 95 ff. Pankraz sagt, er habe nun schon lange mit der Frau gebuhlt,

und es sei bisher verschwiegen geblieben, und er nicht wisse, wie's einmal gehen würde, wenn der alte Kaufmann ihn ergriffe: da ahnen wir, daß es diesmal nicht ohne weiteres ablaufen wird, und eine Störung des Rendezvous nicht ausgeschlossen ist. Oder wenn Nr. 83, 202 ff. der Junker auf die Bemerkung des Doktors hin:

„Ich las gleich guet sein der gestalt,
Wen mir der gleich nůr nit mer geschicht." (200f.)

ihm nicht etwa versichert, es werde nicht mehr geschehen, er werde dafür sorgen, daß der Doktor keiner weitern Beschimpfung ausgesetzt werde, sondern nur versichert, er wolle dann den Narren noch mehr bestrafen:

„Herr, wen der nar ein wort mer spricht,
Das euch zv ainr schmach raichen sol,
Wil ich dem knecht pefelhen wol,
Das er den narrn pint an ain sewl,
Mit ruetn haw, pis er wain vnd hewl;
Das im das pluet herab mus gon." (202—7)

so ist damit auf das Nächstfolgende nur allzudeutlich hingewiesen.

Und wie Hans Sachs auf die Katastrophe hinarbeitet, wie er den Zuschauer die folgenden Etappen der Handlung ahnen läßt, so gestattet er uns auch überall leicht verhüllte weitere Ausblicke auf das Kommende. Nr. 25, 121 ff. spricht der Bauer sein Mißtrauen gegenüber dem Kuhdieb aus, womit der folgende Betrug vorbereitet wird; aber indem er fortfährt:

„Doch wer also das landt wil bawen,
Darff nit auff gute kleider schawen." (125f.)

wird zugleich auch vorbereitet, daß der Bauer sich wird täuschen lassen; er hat wohl Verdacht, merkt aber trotzdem nichts. Derartige Fälle ließen sich zu Hunderten anführen. Sobald wir in Nr. 35 wissen, was für ein Kniff angewendet wird, ahnen wir auch, daß er gelingen werde; denn das Haupterfordernis zum Gelingen ist, daß der Reichenburger die Sache überhaupt in Verwahrung nimmt, hat er doch 79 f. dergleichen getan, als tue er das nicht gern. Und nun meldet er uns, gleich nachdem er aufgetreten ist, er wolle noch mehr Geschäfte dieser Art betreiben, wer jetzt nicht Praktik und Geschicklichkeit brauche,

der bleibe weit dahinten. Einige wenige Momente aus dem sehr gut vorbereiteten 74. Spiel seien hier angeführt: 10 ff. rühmt der Mann sein Weib und seine Schwieger; seine Frau koste ihn wohl viel, jedoch tue sie nichts „wider er", da seine Schwieger sie „zeůcht und helt unter den růeten"; der Mann traut also beiden; wenn wir nun nachher sogleich erfahren, daß die Frau schon lange mit Pankraz gebuhlt und ihre Mutter ihr geholfen hat, so sehen wir dann schnell, daß der Mann nicht etwa nur überzeugt ist von der Treue der beiden Weiber, sondern daß er leichtgäubig ist, „einfeltig" wie die Quelle hat; der Mann wird also das Buhlen nicht merken, die Weiber sind listiger als er. Ferner wird, wenn der Mann 10 ff. die Reinheit seiner Frau und 14 ff. seine Schwieger preist, wie sie seine Frau so trefflich bewahre, damit auch der listige, gewandte Charakter der Schwieger vorbereitet; denn wenn wir nachher hören, daß die Frau schon lange mit Pankraz gebuhlt hat, und die Schwieger ihre eigne Erfahrenheit und Gewandtheit in Buhlgeschäften berichtet, so offenbart sie uns die Eigenschaft nicht erst im entscheidenden Moment, da wir so schon vorher einen Fall vor Augen gehabt, wo sich diese Gewandtheit bewährt hat, indem der Kaufmann seine feste Überzeugung von der Treue der Frau und der trefflichen Sorge seiner Schwieger ausspricht. Durch die grellen Farben, mit denen Hans Sachs die Szene 33 ff. im Gegensatz zu 18—32 malt, werden beide Teile der Gegenübersetzung mehr augenfällig gemacht, die Verstellungskunst, die listige Verschlagenheit der Weiber, auf die doch im ganzen Spiel, wie in den Quellen, der Hauptakzent gelegt ist, wird auf noch drastischere Weise vorbereitend dem Zuschauer vor Augen geführt. 70 ff. erfahren wir, daß die Alte in Buhlgeschäften so bewandert ist, daß ihr Mann, wenn er auch gesehen hätte, daß sie die Ehe breche, es dennoch nicht geglaubt hätte. Und so findet sich Zug für Zug, von Hans Sachs zur Vorbereitung des Folgenden eingefügt. Nr. 81 erfahren wir 70 ff., daß Klas keinem Herrn recht diene: also wird er auch diesen nicht recht bedienen. 138 ff. weiß Klas nicht, wie lange er sein Versprechen, nicht zu saufen und zu spielen, halten werde, womit Hans Sachs vorbereitet, daß er sein Versprechen brechen werde. Mitunter trifft Hans Sachs mit seinen Vorbereitungen nicht

immer die richtige Mitte, wie uns ein Beispiel aus Nr. 46 zeigt; er hat sich bei der Darstellung der List des Mannes am Anfang zu sehr hinreißen lassen, und die Folge davon ist, daß wir bei der List der Frau fast unvorbereitet sind; wir ahnen fälschlich, der Mann werde die Oberhand behalten, weil Hans Sachs den Kniff des Mannes mit zu sichtlicher Vorliebe ausgearbeitet hat. Peinlich achtet Hans Sachs manchmal darauf, daß nichts unerwartet kommt, überrascht. Nr. 32, und auch sonst, wo ein Streich, ein Anschlag, verabredet wird, beschreibt die eine Figur genau, wie sie es anstellen wollen, so hier, damit dann für den Zuschauer die Entdeckung, daß der Reichenburger betrogen wurde, nicht unerwartet kommt. Oder in Nr. 51 verkündet Hans Sachs direkt im Monologe Eulenspiegels 1 ff. das Kommende; es könnte eben später, da Eulenspiegel das Geld den Blinden nicht gibt, dies leicht übersehen werden, und darum wäre die Szene 125 ff. nicht recht verständlich. Denn nachher eine Situation erklären zu lassen, liebt Hans Sachs nicht, mit vollem Recht. Auch Stellen wie 297 ff. sind ja nur konstatierende Darstellungen von Reflexen und als solche Vorbereitungen auf das Folgende. Eulenspiegel erzählt hier 1 ff. nur genau so viel als zum Verständnis notwendig ist, vgl. auch Nr. 38, 81 ff., usw.

Schon in der Quelle vorhandene Vorbereitungen bessert Hans Sachs; in dem Fabliau bei Barbazan ist ja fast nichts von einer solchen vorhanden, im Spiele aber (Nr. 36) über den gleichen Stoff hat sie Hans Sachs geschaffen, und zwar ganz besonders durch den Monolog des Contz Tötsch 89—106: Heintz Lötsch möchte zwei Weiber haben, er muß sich aber vorläufig mit einem begnügen. Wenn nun Contz die zukünftige Frau des Heintz beschreibt: die Heirat sei „nit fast uneben", da der Heintz toll und seine Tochter Gret dumm sei und beide nicht gern arbeiten, in die Heirat einwilligt, da „der Dreck gleich sei auf dem Misthaufen", usw., so ist es nicht schwer, das Kommende zu ahnen: die Ehe wird nicht nach den Vorstellungen des Heintz ausfallen. Man vergleiche auch Nr. 57, 39, u. ä.

Aber auch kleinere Einzelheiten bereitet Hans Sachs vor. So ist es Nr. 16, 26 ff. der Bauer Hans, der voraussagt, Kargas werde nichts freiwillig geben, womit vorbereitet wird,

daß gerade er es ist von den Dreien, der den Rat erteilt, durch eine List von Kargas etwas zu bekommen. In Nr. 26 benutzt Hans Sachs das Gespräch zwischen Salomon und Markolf, um auf die Auflösung der beiden lakonischen Richtersprüche hinzudeuten, so besonders 264—70. Die Meldung des Edelmanns, es ziehe ein Kaufmann daher (223 ff.), ist schon 178 ff. vorbereitet, durch die Bemerkung des Edelmanns, er müsse auf die Thurnitz hinauf, um Ausschau zu halten, ob's nichts für ihn gebe. Man beachte dann auch die zahllosen Monologe, die eine Person spricht, wenn eine andere nachfolgen soll, Monologe, die fast immer einen Hintergrund zu der folgenden, damit beginnenden Szene zu bilden haben; bei einem Fall, Nr. 36, 149 ff., fällt das Wunderliche auf, daß zwischen diesem Monolog und dem gleich darauf beginnenden Dialog die Dauer von einem Jahr liegt (vgl. 189), was sich jedoch aus der Zeit des Dichters erklärt. Wie Hans Sachs jedesmal, wenn in einem Spiele eine Lehre besonders deutlich soll ausgesprochen werden, das Recht und das Rechtliche stets gleich am Anfang scharf und unzweideutig betont, mag man in Spielen, wie Nr. 45, Nr. 84 u. w. ä. sehen. Typisch ist ferner Nr. 53, 176 ff.: der Inquisitor gibt dem Kustos den Auftrag, ungefähr drei Kessel übriggebliebener Suppe unter die Leute zu verteilen, was natürlich seinen direkten Bezug auf die Rede des Simon Wirt am Schlusse hat. Die Kupplerin in Nr. 57, die sich hinter einen Pfaffen machen will, berichtet (7) vorerst, in ihrer Jugend habe sie gebuhlt mit „Layen und Pfaffen". Und umgekehrt schaut sich der Domherr, bevor er von der Kupplerin angeredet wird, nach „zarten und schönen Frauen" im Dome um, wünscht eine zu finden, mit der er buhlen könnte; er ist mit seiner Köchin gar nicht zufrieden, da sie nur „gronen und pellen" kann, weshalb ihm ein Ersatz lieb wäre, usw. Nr. 72, 24 ff. sagt die Wirtin, sie habe nur ein Aug, was Vers 47 vorbereitet. 58 ff. verspricht Eulenspiegel der Wirtin, diesen Abend nie mehr die Wahrheit zu sagen, womit Hans Sachs auf den folgenden Betrug hindeutet; es wird so dieser Scherz Eulenspiegels in direkte Verbindung gebracht zur Handlung, indem er als Vorbereitung benutzt wird, während er in der Quelle völlig in der Luft steht. Nr. 74, 4—9 klagt der Kaufmann, mit seinem Handel gehe es bergab, immer

mehr komme er in Schulden hinein, womit jetzt schon in ausgezeichneter Weise die Szene, wo der Kaufmann aus Furcht, in den Schuldturm zu kommen, ins Taubenhaus flieht, vorbereitet wird; man vergleiche in diesem Spiele auch 51 ff. In früheren Spielen ist die Vorbereitung noch manchmal eine mangelhafte; z. B. in Nr. 19 kommt der Rat des Amice 84 ff. ziemlich unverhofft; man merkt noch gut, daß die Personen oft nur da sind, das und das zu sagen; der Dichter beherrscht die Ereignisse noch zu wenig souverän; diese ganze Teufelsaffäre, um bei diesem einen Beispiele zu bleiben, kommt dem Amice erstaunlich natürlich vor, mit keinem Worte gibt er seine Gefühle über diese Handlungsweise seines Freundes kund, und ganz unvermittelt erteilt er den Rat. Überall mangelt noch eine rechte Überleitung von einem Punkt zum andern in der Handlung; es fällt Hans Sachs noch nicht ein, den Teufel, als er den Kaufmann holen will, etwa zuerst in Zorn ausbrechen zu lassen, wegen des Versuches des Kaufmanns, ihm zu entschlüpfen: die Bestimmung des Teufels ist, hinausgeprügelt zu werden, und nur dieses Ziel hat Hans Sachs jetzt vor Augen, weitere Reflexe, die überleiten könnten, stellt er nicht dar. Ein gegenteiliges Beispiel ist Nr. 61, 32 f.

„Peschlews dein haus vor alten weibern
(Der petrug ist in guetem schein)",

womit Hans Sachs auch gar zu deutlich das Folgende vorbereitet; es gab doch gewiß noch andere Gefahren für die Frau, als nur die alten Weiber.

Eine beliebte Art der Vorbereitung ist bei Hans Sachs ferner die, daß eine Person selbst sagt, es werde das und das sich ereignen, wie Nr. 43, 93—4, wo es dann später wirklich zu einem „katzenghrenn" kommen wird. Nr. 72, 327 verkündet Eulenspiegel, es werde nun in ein „hader hart ergen"; usw. Dieses an sich allerdings sehr plumpe Mittel wird brauchbar, indem es nur nebenbei, zur Verstärkung angewendet wird, was bei Hans Sachs fast immer der Fall ist, vgl. auch Nr. 32, 283 f. Gleich verhält es sich, wenn eine Person ausspricht, sie werde nun das und das tun, was für sich auch gar keine feine dramatische Einleitung wäre. So meldet uns Nr. 45, 105 ff. die Frau, sie wolle

ihren Mann für den Narren halten; die Kupplerin in Nr. 57 tritt 137—52 extra noch einmal auf, um anzuzeigen, was sie jetzt zu tun vorhabe; Nr. 82, 50 f. erklärt die Frau, ihren Mann empfangen zu wollen, wie man den Schüttensam empfing; usw.

Eine nicht schlechte Überleitung ist es, wenn eine Figur Neugierde auf das Kommende hin ausspricht, wie z. B. Nr. 45, 175 ff., wo vor dem neuen Auftreten des Eiferers die Magd neugierig ist, was er anfangen werde,

„Der wunder seltzam Egelmeyer,
Auss zu brůten solch Lappeneyer,
Die jr jm habt vnter gelegt?“ (176—8),

womit auf die neue Szene übergeleitet ist.

Oder es hofft eine Person, das und das werde eintreffen; so Nr. 84, 90 Alexander, es werde die Magd eine fröhliche Botschaft bringen; ebenso sagt 132 die Frau, es nehme sie wunder, was jetzt die Magd für eine Antwort von Alexander bringe, sie hoffe, es werde ihr gelingen, und damit sollen die Botschaft der Magd (die ja dann für Alexander fröhlich lautet) und die Rückantwort der Magd (die wiederum meldet, daß Alexander zugesagt habe), vorbereitet werden.

Umgekehrt glaubt eine Person nicht, daß etwas von andern Erwartetes eintreffen werde; in Nr. 16, 26 ff. Hans, daß Kargas in den Vorschlag einwillige; er nennt ihn einen Juden und bereitet so die Antwort des Kargas vor. In Nr. 51, 296 will der Wirt nicht glauben, daß der Pfaff wirklich bezahlen werde, was dann auch eintrifft.

Sehr zahlreich sind die Fälle, daß eine Person ahnt, es werde so und so kommen; so ahnt Nr. 23, 334 f. die Magd das Schicksal der Frau voraus; Nr. 31, 291 f. Lucianus, wie es seinem Sohne ergangen sei. Wir finden das bei Hans Sachs vor dem Eintreten einer Nebenhandlung, ganz speziell bei einem Berichte über sie, und bei der Darstellung einer solchen, in unzähligen Fällen; man könnte hier vermuten, der Dichter wolle damit etwa besonders stark hervorheben, wie sicher Lucianus den Ausgang der Probe voraussehe, aber in sehr vielen analogen Fällen ist derartiges nicht bemerkbar, und wir haben es eben einfach als eine besondere Art der Vorbereitung aufzufassen. Nr. 37, 70, als die Bäuerin läuten hört, meint sie, es werde ein fahrender

Schüler sein; 154 sagt sie das gleiche vor der Ankunft des Bauern; aber hier wirkt die (falsche) Ahnung nicht vorbereitend, sondern gegensätzlich. Nr. 42, 246 ahnt Herr Ulrich, wie es mit dem Bauern stehe; Nr. 68, 44—8 ahnt die Frau Armut das Kommende. Wenn dieses Motiv sorgfältig angewendet wird, was bei Hans Sachs in der Regel der Fall ist, wenn diese Ahnung nicht unmöglich oder unwahrscheinlich ist, so ist das ein sehr taugliches Mittel, Eintreffendes vorzubereiten.

Hans Sachs will auch Geschehnisse vorbereiten, wenn er durch ein Zögern der einen Person den Eindruck eines schlimmen Ausgangs vermittelt, wie Nr. 24 durch das Zögern des Bauern, Nr. 51, 82 f. durch dasjenige des Wirtes:

„Die blinden haben selten gelt,
sie bleiben mir gleych so mehr drauß."

Sorgfältig ist unser Dichter auch in der Vorbereitung der Ankunft von Personen; zwar in Nr. 1 ist das Auftreten des Ritters 11/12 weder stark motiviert, noch viel weniger gut vorbereitet; und so meist in den ersten Spielen; aber in Nr. 32, 181—6 haben wir dann eine typische Vorbereitung der Ankunft:

„Das ein getrewen Man ich het,
Der in der noht mir beystandt thet!
Was geht dort für ein Man daher?
Wie, wens mein freundt Sapiens wer!
Er ists, ey, wont er in der Stadt?
O, bey jm wil ich suchen raht!"

Die Hinleitung wird also immer spezieller, bis zur schließlichen direkten Anmeldung des Kommenden. In Nr. 49 (und den andern ähnlich gebauten Stücken) wird durch die seitens des Mannes erfolgende Schilderung seiner Qual und der Bösartigkeit des Weibes 1 ff. dessen Erscheinen vorbereitet (vgl. auch Nr. 51, 164 ff.). Anders wieder in Nr. 64, 253 ff.: die Frau sieht ihren Mann samt dem losen Zechgesellen kommen. Oder in Nr. 74, 1—75 ist das Erscheinen des Pankraz trefflich vorbereitet, ohne daß etwas direkt gesagt wird; der Mann geht vor unsern Augen fort, ist leichtgläubig, bestätigt vor unsern Ohren, daß er vollkommen beruhigt reise, da er seinem Weibe traue und dieses eine so treffliche Behüterin in ihrer Schwieger habe.

Seine Frau haßt ihn, ohne daß sie es ihn merken läßt, und hat einen Buhlen, die Schwieger ist in Buhlgeschäften wohl bewandert, rät der Tochter, das Buhlen nur recht geheim zu betreiben, und daher bedarf es nur des ausgesprochenen Wunsches der Frau (76 ff.), und der Buhle wird da sein. So wird anderseits durch die Erzählung des Pankraz 91—4, er sei auf geheimen Wegen herbeigekommen, durch die der Eindruck des Unerlaubten erhöht wird, die Ankunft des Ehemannes vorbereitet. Und dann, wenn Pankraz 193 wieder auftritt, so ahnen wir gleich, daß der Kaufmann von neuem erscheinen werde; es liegt etwas in der Luft, ein unbestimmtes Gefühl, Unerwartetes, eine Überraschung stehe unmittelbar bevor, hält noch alle gefangen; Hans Sachs hat es verstanden, in die Person des Kaufmanns selbst schon diese Wirkung zu legen: wenn man an den Kaufmann denkt, so denkt man jetzt gleich an eine Überraschung; das schon seit 124 existierende Gefühl ist durch einen feinen Zug verstärkt worden: 177 „hor, er s c h l e i c h t dort herein."

Auch durch Warnungen bereitet Hans Sachs vor; so führt er Nr. 23 die Figur des alten Chanigiano ein. Die Edelfrau in Nr. 35 warnt die Sophronia vor den jungen Gesellen, aber nicht vor diesen allein, wie dies Nr. 61, 31 f. der Gegenfigur gegenüber geschieht, sondern geschickterweise auch vor Kupplerinnen.

Alle Beachtung verdient ferner, wie Hans Sachs mittels eines von ihm neu geschaffenen Charakters vorbereitet. In Nr. 19, wo uns die Weiber vor dem Konflikte breit in ihrer Eigenart vorgeführt werden, geschieht es auf etwas plumpe Weise. Nr. 25, 309 ff. glaubt der Bauer im ersten Momente, nachdem er vom Kuhdieb getäuscht worden, nun von jedermann betrogen zu werden, und meint, auch der Bettelwirt stecke mit dem Dieb unter einer Decke. Diese Vermutung ist von Hans Sachs gründlich vorbereitet worden, indem er durch die bisherigen Reden, besonders 202 ff., den Wirt, im Gegensatz zur Quelle, so charakterisiert hat, daß ihm das sehr wohl zuzutrauen wäre: denn auch er ist ein Gauner. So ist auch in Nr. 28, 22 ff., 30—41, 58 ff. der Ehemann ein Feigling, was deutlich hervorgehoben ist. Selbst in Nr. 38 ist der Umschlag der Handlung wohl vorbereitet; das Weib wird uns gleich als listiges Weib

charakterisiert (30 ff.), und wir können schon aus diesem Benehmen erkennen, daß es die Frau nicht ehrlich mit ihrem Manne meint, sie pflegt ihn da und dort zu täuschen; dadurch ist höchst fein das ehebrecherische Weib, als welches sie sich dann entpuppt, vorbereitet, so daß wir nachher nicht überrascht sind, wenn sich ihr wahrer Charakter offenbart. In Nr. 57 zeigt 35 ff. der Domherr einen buhlerischen Charakter; ebenso der Herzog in Nr. 75 (vgl. 355 f.).

Im Dialog ist die Überleitung zur Gegenrede im allgemeinen gut[1]; manchmal machen ihn mnemnotechnische Rücksichten etwas steif.[2]

Eine Flüchtigkeit ist es wohl, wenn Nr. 32, 148 Simplicius sagt, „Die ich euch n u r gab zu behalten"; Hans Sachs hatte wahrscheinlich das Folgende schon im Kopfe und bereitete so unwillkürlich vor. Ähnlich Nr. 85, 112 ff.: der Kaufmann konnte doch gar nicht wissen, daß Xantus den Esop kaufen werde, ja er hatte nicht einmal einen Grund, anzunehmen, daß er etwa einen der beiden teuern Sklaven kaufen werde, also ist es unrichtig, wenn hier im Spiele, wo doch nur erwähnt werden soll, was irgend einen direkten Bezug auf die Handlung hat — und Hans Sachs beobachtet diese Regel, abgesehen von gewissen Breiten — der Kaufmann uns jetzt schon mit Xantus bekannt macht; in der Quelle folgt der Hinweis auf Xantus richtig erst später. Doch das sind Seltenheiten.

Im ganzen läßt sich also eine große Sorgfalt im Vorbereiten der Geschehnisse nicht ableugnen. Zahlreiche Zutaten fügt Hans Sachs ein, die diesen Zwecken dienen sollen. Und auch da wieder eine mächtige Entwicklung, auf die wir, um uns mit wenigen Beispielen begnügen zu können, nur einige Male kurz haben hindeuten dürfen. Aber auch der Reichtum der Motive, oder vielmehr das Bestreben des Dichters, an allen Orten und nach allen Seiten hin einzusetzen mit umsichtiger Ebnung des Terrains, verdient unser Lob in gleicher Weise. Das kräftige Wollen macht uns nachsichtig gegen ein zeitweiliges Fehlen des Könnens. Es bedarf eines sehr reifen Talentes, um gerade auf diesem Gebiete stets das richtige Maß zu treffen. Ähnlich wie

1) Vgl. §§ 66—68.
2) Vgl. l. c.

in diesem Punkt verhält sich Hans Sachs, wenn er die einzelnen Entwicklungsstücke der Handlung auf die Bühne bringt; in seinen bessern Spielen läßt sich ihm hierin allerdings selten ein grober Verstoß nachweisen; manchmal mag man anderer Ansicht sein als er, und wir werden meistens dann sein Verhalten auf das Konto der Lehre oder der Herrschaft des Typus setzen; aber wenn wir den straffen Bau der Hans Sachsschen Fastnachtspiele etwa mit dem des geistlichen Dramas vergleichen, so werden wir auch sein urteilendes Empfinden, nach dem er diese oder jene vorbereitende Partie auf die Bühne gebracht oder hinter die Szene verwiesen hat, nicht gering schätzen.

§ 15. *Über das Einleiten der Handlung.* Im Einleiten der Handlung ist Hans Sachs ein Meister. Wir finden allerdings noch in 14 Fällen den von der Handlung abgelösten Eröffnungsmonolog, in Nr. 2, 9, 12, 15, 24, 39, 68, 70, 71, 73, 75, 76, 84 und 85, teils von eigens dazu geschaffenen Figuren gesprochen[1], teils von einer handelnden Person, wie in Nr. 9, 12, 24, 71, 76, 84. Auch da ist überall eine Ursache zu erkennen: Nr. 9 ist in Revueform, bei Nr. 12 (Anrede an Gäste!) war die Figur des „Kellners" zu verlockend zu einer derartigen Ansprache an das Publikum, ähnlich Nr. 15; Nr. 24 bedeutet in seinem ganzen dramatischen Bau einen Rückschritt, weil es in erster Linie lehrhaft ist, bei Nr. 71 betont schon H. Jantzen[2] die nahe Verwandtschaft mit dem Streitgedichte, Nr. 76 ist eine Reminiszenz an das alte Arztspiel, Nr. 84 eine Komödie. Das verteilte vereinzelte Vorkommen dieser 13 Prologe durch die ganze Zeit, in der Hans Sachs Fastnachtspiele schuf, zeigt uns, daß er hier, im Gegensatz zu seinen Komödien und Tragödien und dem alten Fastnachtspiel, gleich von vornherein das Untaugliche des Prologes einsah und sich nur durch besondere Einflüsse von der Regel abbringen ließ. Übrigens kennt ja auch Shakespeare einen Prolog, der den gleichen Bau und den gleichen Zweck aufweist. Wenn wir den Gründen nachforschen, warum Hans Sachs meistens die Handlung ohne Prolog einleitete, so scheint uns der wahrscheinlichste der zu sein, daß der kleine Umfang

1) Vgl. § 17.
2) Zs. f. vgl. LG, NF 11, 306ff.

der Handlung und die meist geringe Zahl der beteiligten Personen ihn einen solchen überflüssig erscheinen ließen. Das mußte nun aber seine wichtigen Folgen haben für die Ausgestaltung der Eingangspartie; denn trotzdem bei Hans Sachs, wie bei Shakespeare, der Prolog nie mit der Handlung direkt zusammenhängt, so bringt er doch sehr oft Voraussetzungen, und mit dem Weglassen des Prologs fiel nun auch jede Möglichkeit dahin, sich auf ihn zu verlassen und zu berufen: der Dichter mußte daher viel sorgfältiger einleiten; was im Prolog bequem episch gebracht werden konnte, mußte er hier nachholend in Reden entwickeln, unter Beobachtung psychologischer Momente. Mit Ausnahme von Nr. 2[1], das einfach eine Revue mit Prolog davor ist, dem völlig undramatisch aufgebauten Streitgedichte Nr. 3[2] und den beiden weitern Revuen Nr. 9 und Nr. 13[3] weist jedes Spiel bei Hans Sachs eine Einleitung auf, und das trotz dem geringen Umfange, trotz dem meist keck herausfordernden, übermütigen Charakter dieser Fastnachtspiele. Die Einleitungen lassen sich ihrem Bau nach in 11 Gruppen einteilen:

I. Ein Wollen der Hauptfigur ruft die Handlung hervor: Nr. 12, 15.

II. Die Hauptfigur eröffnet uns ihre Seelenzustände und Verhältnisse und zeigt ein Wollen: Nr. 6, 8, 19, 23, 34, 38, 44, 59, 66, 67, 79.

III. Die Hauptfigur spricht ein (passives) Wollen aus, dessen Entstehen entwickelt und zu einer Situation ausgeweitet wird; dann spricht die Gegenfigur ihr (aktives) Wollen aus: Nr. 18, 25, 61.

IV. Die Hauptfigur teilt Seelenzustand und Verhältnisse mit; infolge von Bemerkungen der Gegenfigur entsteht ein Wollen der Hauptfigur: Nr. 22, 72.

V. Die Hauptfigur befindet sich in unleidlichen, unerträglichen Zuständen, welche Seelenbewegungen ein aktives

---

1) Über den Unterschied des Prologes von Nr. 2 zu dem des spätern Spiels Nr. 1 siehe Lier, Studien, S. 128 Anm.

2) Vgl. Jantzen l. c.

3) Vgl. Jantzen l. c.

Wollen erzeugen: Nr. 26, 27, 28, 35, 37, 40, 43, 45, 46, 52, 54, 56, 57, 62, 64, 73, 75, 76, (77,) 80, 81.

VI. Die Gegenfigur offenbart Seelenzustand und Verhältnisse, woraus ein Wollen der Hauptfigur entsteht: Nr. 47.

VII. Die Gegenfigur verkündet ein Wollen, welches das Wollen der Hauptfigur verursacht: Nr. 4, 5, 7, 10, 11, 14, 17, 20, 21, 24, 30, 39, 68, 74, 78.

VIII. Die Gegenfigur verkündet Seelenzustände und Verhältnisse, woraus ein Wollen entsteht: Nr. 16, 31, 32, 36, 41, 49, 50, (51), 53, 58, 69, 70, 82, 83, 84, 85.

IX. Der Grundton wird in der Darstellung vorklingender Seelenbewegungen der Gegenfigur leis angeschlagen, woraus dann das Wollen der nämlichen Gegenfigur entsteht: Nr. 42, 63.

X. Wir erfahren Seelenzustand und Verhältnisse der Gegenfigur; durch das aggressive Wollen der Hauptfigur entsteht das Wollen der Gegenfigur: Nr. 65.

XI. Im Dialog zwischen Hauptfigur und Gegenfigur wird das aktive Wollen der Hauptfigur erregt: Nr. 1, 60, 71.

Natürlich können statt einer auch mehrere Haupt- oder Gegenfiguren in einer Einleitung vorkommen. Vergleichen wir VII und VIII in Beziehung auf das Vorkommen dieser Schemata, so machen wir die überraschende Entdeckung, daß eines das andere ablöst, d. h., daß bis zu einem gewissen Zeitpunkte die eine Schablone durchaus dominiert, von diesem Zeitpunkte ab jedoch Schema VIII an die Stelle von VII tritt und sich mit V in die Herrschaft teilt. Die Grenzlinie ist eine scharfe, besonders zwischen VII und VIII. V und VIII haben nun das Gemeinsame, daß aus Seelenzuständen ein Wollen herauswächst, und zwar ist das eine Mal die Hauptfigur der Träger des Wollens, welches stets schon beim Entstehen ein dringendes, leidenschaftliches ist, da ja mit seltenen Ausnahmen diese wollende Figur einem offenen Konflikt zustrebt, und je mächtiger das Wollen, um so leidenschaftlicher der Zusammenstoß ist.[1] Auch wo die Katastrophe nicht zu einem offenen Aus-

1) Vgl. § 22.

bruch des Konfliktes für die Hauptfigur sich ausbildet, wird bei kräftigerem Wollen die Spannung während der Katastrophe ebenso wirksam sein; das andere Mal ist die Gegenfigur der Träger des Wollens. In den Einleitungen der Gruppe VII aber tritt die Gegenfigur direkt mit dem Wollen auf die Bühne, ohne daß es psychologisch dadurch motiviert würde, daß uns sein Entstehen aus einer allgemeinen Seelenstimmung vorgeführt wird, was dramatisch von einem so wichtigen Akte, wie dem erregenden Moment, doch wohl verlangt werden darf. Die Einleitung ist also hier verkümmert, das erregende Moment überwuchert zu früh; das Versäumte wird dann gewöhnlich in solchen Fällen nachgeholt, die Stimmung nach dem Entschluß: also gerade das verkehrte Verfahren, das uns denn auch kein grosses Interesse für dieses Wollen abgewinnen kann, also schon darum undramatisch ist. Wenn daher Hans Sachs von Schema VII zu V und VIII übergeht, so bedeutet das nicht einfach einen Wechsel der Schablone, sondern wir haben eine Entwicklung des einen aus dem andern. Um das 30. Spiel herum vollzieht sich dieser Umschwung definitiv, also mit der zweiten Hälfte des Jahres 1551; die spätern Spiele dieser VIII. Gruppe gehören nicht zu den besten: Nr. 39 findet sich wohl darum dabei, weil ein langer Prolog vorangeht (45 Verse); da dachte Hans Sachs, Seelenzustände noch zu schildern sei unnötig. Nr. 30 neigt schon stark zur VIII. Gruppe hin; der ganze Aufbau des Spieles ist noch ein altmodischer; daher hat auch Hans Sachs bei der Einleitung noch etwas unter dem Einflusse der ältern ähnlichen Spiele gestanden. Aber der Abstand zwischen Nr. 17 und Nr. 20 einerseits und Nr. 30 andererseits ist ein ganz bedeutender; von den 16 Versen der Einleitung in Nr. 30 dient doch schon ein großer Teil der gemütlichen Schilderung Appollos, aus welcher dann ursächlich das Wollen herauswächst: das „Menschliche gewuel" verhält sich so und so, das berührt den Gott, und daher kommt er. Ganz ähnlich verhält es sich mit Nr. 78, das einen undramatischen Bau (es besteht aus einem Monolog und 6 Dialogstücken, zusammen 285 Versen!) und einen ebenso undramatischen Stoff aufweist. Nr. 50 bietet einen ganz verzweifelten Bau. Die ausgezeichnete Einleitung in Nr. 74 hingegen gehört eigentlich nicht ganz zu dieser Gruppe, da das

Wollen des Kaufmanns, seine Abreise, nur indirekt die Handlung erregt, indem dieses aufregende Geschehnis nur die unbewußte Veranlassung ist, nicht, wie sonst hier, ein bewußtes Vorgehen, Handlung zu erzeugen. Der Einfachheit halber ist es hierin subsumiert worden. Nr. 11, das im Generalregister des Hans Sachs unter dieser Nummer angeführt ist, hätte dem Datum nach seinen eigentlichen Platz hinter Nr. 77. Weil es als Arztspiel keinen recht entwickelten dramatischen Bau aufweist, läßt sich aus dem Bau hinsichtlich der Chronologie nichts Bestimmtes schließen; da aber Hans Sachs anderthalb Wochen vorher sein drittes Arztspiel (Nr. 76) verfaßt hat, Nr. 17 (10. Dezember 1554, also drei Jahre früher gedichtet) aber tief unter Nr. 11 steht, so dürfte der 3. Oktober 1557 das richtige Datum sein. Aber alle Arztspiele (Nr. 16 ist nur zum kleinen Teil ein solches) sind dramatisch schlecht gebaut.

Der direkte Grund des künstlerischen Aufschwungs wird wohl der große Eifer sein, mit dem sich Hans Sachs in diesen Jahren dem Dichten von Fastnachtspielen hingibt; damit erlangte er eine größere Fertigkeit in diesem Zweige seiner dramatischen Tätigkeit und damit eine tiefere Einsicht.

Werfen wir an der Hand von Beispielen noch einen kurzen Blick auf die einzelnen Schablonen.

I. In Nr. 12 befindet sich zu Beginn die Prologfigur, die dann zur Gegenfigur wird, auf der Bühne; die zwei Bauern klopfen an, sie wollen zum „hauskumeter", da sie gehört, im Deutschen Hof hange ein Bachen, der den Ehemännern bestimmt sei; der Kellner soll ihnen zeigen, wo er zu finden ist. Also von einer Stimmungsausmalung, einer Darstellung des Entstehens des Wollens keine Spur; in spätern Jahren hätte Hans Sachs das Spiel etwa mit einem Dialog der Bauern eröffnet.

II. Keines dieser Spiele gehört dem dramatischen Bau nach zu den ganz guten Spielen des Hans Sachs; in Nr. 23 tritt Nicola, der jung Kaufmann, mit einem Monolog auf; er preist das Glück, das ihm hier wohl wolle „volkůmmenlich in allem stůck"; er befindet sich schon seit zwei Monaten hier zu Palermo, seines Kaufmannshandels wegen, und hat sich

„zu frummen
In rechter liebe vberkummen
Ein Edle Frawen, schön vnd zart,
Die mich gantz holdtseliger art
Lieb hat vnd pflegt freundtlicher weyß
Mit geschenck, köstlich tranck vnd speyß." (5—10);

deshalb will er noch einen Monat hier bleiben, sich an diesem Weibe zu ergötzen, usw., womit das erregende Moment eintritt. Nr. 23 gehört dramatisch noch zu den besten der Gruppe; nicht aber Nr. 79, das in zwei Teile auseinanderfällt; Haincz Hederlein, der Bauernknecht, ist jedoch eine Figur, die unser Dichter mit Liebe geschaffen hat, und deshalb ist sein Einführungsmonolog ganz vorzüglich, und zwar auch in dramatischer Hinsicht — wenn wir uns den zweiten Teil des Spiels wegdenken:

„JUech, jüech, jüech! far aüs, dw vnmüet!
Ich pin vil wilder, den sewplüet!
O, ich pin wild, wild, ueber wildt!
Ich juchcz, ich schrey, ich fluch, ich schildt,
Das mich schir alle menschen fleücht
Vnd mich, den Haincz Hederlein, schewcht!
Mein prexen wie ein scharsach schneit;
Mein schweinspis machet löcher weit;
Mein würffpeyhel geschliffen scharff,
Darmit ich nün ain hünd erwarff.
Mein plödermans hantschüech die sin güet,
Auch ist gepichet mein filczhuet,
Das man nit leicht dardurch mag hawen.
Vor dreyen las ich mir nit grawen:
Ich wais, das sie mich nit sanft schlüegen,
Sunder ain schlappen von mir trüegen.
Dort kümbt gen mir im wald ain mon;
Und wo er mich sicht sawer an,
Da wil ich in durcht schwarten hawen.
Ey, ey, so ich in recht thw schauen,
So is mein eham Fricz Herman.
Den wil ich geleich leben lan,
Der mich hat zw seim sewsack gladen.
Des wil ich im thün kein leibschaden." (1—24);

mit dem Auftreten des Oheims ist die Handlung erregt.

III. Das 61. Spiel wird eröffnet durch die Abschiedsszene zwischen dem „alt edelmon" Philips und seiner Pawlina; der Gatte

will zum heiligen Grabe wallen, da er eben zwei Weggefährten gefunden hat; auf die Frage der Frau, in wessen Hut er sie befehle, da die Welt so voll Untreue sei, und das weibliche Geschlecht „plôd und mat", entgegnete er, ihr allein befehle er sie, da er zur Genüge wisse, daß sie treu, fromm, züchtig sei. Der Mann geht, und in einem Monologe spricht die Frau deutlich den Willen aus, ihrem Manne die Treue zu halten; sie geht in die Kirche, und Felix sieht sie und entbrennt in Verlangen nach ihr. Es ist ein feines dramatisches Empfinden, das unsern Dichter bewegt, in allen diesen drei Fällen, wo es sich in der Einleitung um ein als Angriffsobjekt (und daher um ein Herbeiführen der Handlung) dienendes Wollen der Hauptfigur handelt, sein Entstehen uns in so breiter Darstellung zu schildern.

IV. Die Bäuerin in Nr. 22 tritt auf mit der Klage über ihren verstorbenen Mann; denn sie hatten einander sehr lieb; ihr jetziger Gatte ist geizig, und es gefällt ihr gar nicht bei ihm. Der fahrende Schüler erscheint und renommiert, von Paris zu kommen. Diese Bemerkung erregt die Handlung; denn das Weib versteht „Paradies". In Nr. 72 beginnt die Wirtin das Spiel mit einem Monologe; Eulenspiegel erscheint, spielt sich gleich als lustiger, seltsamer Kauz auf, womit das Wollen der Wirtin, das Erforschen, „was in ihm stecke", verursacht wird.

V. In einigen dieser Einleitungen, in Nr. 35, 73, 81 ist der Zustand nicht gerade ein unerträglicher, aber doch der Art, daß er energisch zum Wollen treibt; ähnlich in Nr. 75. In Nr. 43, wo das gleiche Motiv wie in Nr. 37 verwendet ist, hat Hans Sachs die Darstellung der ein Wollen bewirkenden Seelenbewegungen sehr knapp gehalten, sie genügt aber vollständig. Typisch für das psychische Moment, weniger aber für die Art seiner Darstellung, ist die Einleitung in Nr. 26: Joseph eröffnet mit der Klage über sein böses Weib, erzählt uns, wie er ein „hartseliger" Mann sei; dann schildert auch Melisso seinen unerträglichen Zustand; beides führt zu dem Entschlusse, zu Salomo zu gehen, um seinen Rat zu erbitten. Beliebt ist bei Hans Sachs für solche Einleitungen der Monolog, wie wir ihn etwa in Nr. 46 haben; Steffano klagt über sein Weib; sie füllt ihn jede Nacht mit Wein und führt ihn dann selbst zu Bette, und dieser Sache traut er nicht, er fürchtet, sie tue „es nit vmb

freuntschafft wegen / Sonder thut etwan Bulschafft pflegen", während er voll zu Bette liege; hat sie doch am letzten Abendtanz mit Herrn Martin gar viel „Cramantz" gemacht und heimlich mit ihm ihr Gespräch gehabt. Das bewirkt ein Wollen in ihm: die Frau zu prüfen.

VI. Nr. 47: Dionisius erzählt, wie gewaltig er herrsche über „Siciliam, das Reych", womit Damon zur Bewunderung einer solchen Macht hingerissen wird und nicht begreifen kann, warum der Tyrann dennoch stets so traurig sich zeige und nie fröhlich lache, worauf die Handlung beginnt.

VII. Die altertümliche Schablone, wovon etwa die Einleitung des Richters in Nr. 5 ein Beispiel ist, spukt noch da und dort in den Fastnachtspielen des Hans Sachs; der Richter tritt auf mit einer Begrüßung des Publikums, er komme da und da her, um Richter zu sein, aus den und den Gründen, und er fordert alle, die Zank haben, vor seinen Stuhl. In Nr. 21 leitet Haintz Tötsch ein; er sucht den Herman Grampas, der ihm seinen Hahn gestohlen; also dieses Wollen direkt führt ihn hierher.

VIII. Simplicius im 32. Spiel erscheint in freudiger Stimmung, das Glück hat ihm wohl gewollt, sein Schuldner hat die Summe, die ihm zwei Jahre lang Sorge verursacht hat, zurückgezahlt; nun weiß er aber nicht, wohin mit dem Gelde; denn würde er es auf sich tragen, so liefe er Gefahr, ausgeplündert zu werden. Doch ist ihm jetzt in den Sinn gekommen, es Lux Reichenburger zum Aufbewahren zu übergeben, womit die Einleitung zum erregenden Moment übergegangen ist.

IX. Der einzige Fall hierfür findet sich in Nr. 42: 1—49 unterhalten sich der Abt und Herr Ulrich über ein Thema, das wir das Grundthema der Handlung im weitesten Sinn nennen können: die Ehe. Der Abt glaubt, in ihr sei alles rosig, Herr Ulrich ist der gegenteiligen Meinung und überzeugt den Abt. Wenn nun sogleich die Bäuerin auftritt mit ihrer Beschwerde über den Mann, womit die Handlung beginnt, so ist diese Handlung eine Art Illustration zu der allgemeinen Auseinandersetzung in der Einleitung, oder diese letztere ein Hintergrund für eine Einzelgruppe.

X. Ebenfalls ein Unikum ist die Einleitung von Nr. 65; doppelt so lang, als bei Nr. 42, über 100 Verse, ist hier die erste Situation, worin uns die Seelenbewegungen der Gegenfiguren in übermäßiger Breite vorgeführt werden; der Pfarrer erscheint, spricht sein Wollen aus, wodurch dann das gegensätzliche Wollen der Bauern entsteht. Es ist in dieser Einleitung viel zu viel nachgeholt, was hätte auf die Bühne gebracht werden können; deshalb ist sie so lang geraten. Aber derartige Besprechungen liebt Hans Sachs, und er kann da nach Schablone zeichnen.

XI. Es wird auffallen, daß die drei Fälle dieser Gruppe zeitlich so verschieden sich finden; die gleiche Schablone ist natürlich viel entwickelter in Nr. 60 und Nr. 71, als in Nr. 1. Im letzteren Spiel tritt der „Alt" auf mit einer „Klag", die er aber nicht genauer bestimmt; der Ritter fragt ihn, warum er bekümmert sei, und nach einer Gegenrede des Alten und dann einer erneuten Frage des Ritters, der Hauptfigur, tritt mit der Erklärung des Alten das erregende Moment ein. Es ist also in Nr. 1 keine Notwendigkeit einer solchen dialogisierten Einleitung, der „Alt" hätte gleich seine „Klag" begründen können. Anders in Nr. 60; hier werden uns wirklich allgemeine, gut einleitende Seelenbewegungen der beiden Gegenparteien geoffenbart, die in für beide Figuren charakteristischer Weise zum erregenden Moment leiten; die Notwendigkeit des Dialoges ist hier überzeugend, wenngleich die Darstellung etwas weniger breit hätte sein dürfen. Auch in der Einleitung von Nr. 71 ist der Dialog durchaus begründet.

Summieren wir die Eindrücke und die Beobachtungen, die wir bei diesen Einleitungen gemacht haben, so wird sich zuerst zur Regel verhärten die Erscheinung eines steten Fortschreitens in der Kunst des Einleitens, einerseits hinsichtlich der Vorzüglichkeit der Schablone, anderseits, wo es sich um die gleiche Schablone handelt, in ihrer kunstvollern Verwertung. Hingegen dürfen wir nicht große, undramatische Breiten übersehen, wie in Nr. 4, wo die Einleitung bis zum erregenden Moment 99 Verse zählt, in Nr. 18 77, Nr. 25 104, Nr. 26 103, Nr. 42 77, Nr. 49 89, Nr. 60 83, in Nr. 65 gar über die Hälfte des ganzen Spieles. Dieses Bestreben wäre im Grund nicht zu verurteilen, wenn nicht zugleich auch noch andere Momente als nur der Wunsch,

das Herauswachsen der Handlung aus der Situation und deren erstes Regen sorgfältig darzustellen, mit als Grund anzuführen wären, wie die Absicht, die Lehre recht deutlich zur Geltung zu bringen, oder eine typische Figur oder Gruppe oder einen typischen Vorgang vollständig und erschöpfend auszumalen. Solche gegenwirkende Einflüsse können bei Hans Sachs nur zu leicht eine Entwicklung zeitweilig hemmen; sind ja seine Fastnachtspiele wohl alle Eintagsprodukte.

Hans Sachs hat sich hierin weit über das alte Fastnachtspiel hinaus erhoben, auch darin verrät er ein dramatisches Talent, ohne hingegen soweit in der dramatischen Erkenntnis vorgedrungen zu sein, daß sie ihn gegen undramatische Stimmungseinflüsse kräftig gefeit hätte.

Wir haben vorhin bei Anlaß des 46. Spieles auf die Beliebtheit der Entwicklungsmonologe hingewiesen. Sie finden sich nicht nur als Einleitungen zu den Handlungen an der Spitze der Spiele, sondern auch im Laufe der Handlung, vor einer wichtigen Aktion oder beim ersten Auftreten einer Figur; und es ist da eine strenge Logik der Entwicklung des Wollens aus den Uranfängen, dem Seelenzustande zu bewundern, wobei dann das Entstehen des Wollens durchaus natürlich und glaubhaft, ja selbst zwingend wird. Hans Sachs hat in jeder Beziehung ein richtiges Verständnis für den Monolog; wenn möglich, vermeidet er ihn; selten, nur in lehrhaften Stücken, ist er zu lang; nie läßt er aus einem Monologe eine Komplikation entstehen, indem etwa eine Gegenfigur eine im Monolog sprechende Figur belauscht, was, weil sehr verlockend, selbst bei weit größern Dramatikern, als Hans Sachs einer ist, vorkommt. Diese dramatische Motivierung mittels Selbstgespräch gehört zum Feinsten bei Hans Sachs. Ein Beispiel dieser entwickelnden Monologe ist Nr. 61, 173 ff.; die „alt Kupplerin" tritt auf mit der Frage:

„Wie mües die sach ich fahen an
Zw tun, was ich verhaisen hon?" (173f.).

Die Gegenfigur ist so und so beschaffen, daher wird das und das Mittel nicht verfangen; so entscheidet sie sich für einen weitern, bestimmten „rank", und sie beschreibt nun ihr Vor-

haben. Oder Nr. 63, 105 ff., ein Fall beim ersten Auftreten einer Figur, der „alt vnhueld“: in ihren jungen Tagen hat sie sich „huerweis gnert“, jetzt ist sie

> . . . . . „alt vnd vngeschaffen,
> Murret vnd ghrunzelt gleich eim affen,“ (109f.)

und erwirbt nun den Lebensunterhalt auf andere Weise, welche Mittel und Wege alle aufgezählt werden; dann klopft die „jung fraw“ an, und ein solcher spezieller Fall, der ihr zum Lebensunterhalt verhilft, beginnt. Selbstverständlich sind derartige Monologe vorzüglich geeignet zum Einführen in eine Handlung.

Es braucht wohl kaum bemerkt zu werden, daß die Einleitungen alle mehr oder weniger vollständig das Werk des Hans Sachs sind; von den 41 Spielen mit bekannten Quellen fand er bei 18 Andeutungen in den Quellen (Nr. 19, 23, 28, 43, 45, 46, 51, 54, 58, 61, 62, 68, 74, 75, 77, 81, 84, 85), zweimal änderte er solche (Nr. 24, 38), dreimal fand er eine kaum merkliche Andeutung (Nr. 32, 47, 64), zweimal ist die Einleitung teils neu, teils kurzen Andeutungen folgend (Nr. 25, 31), viermal neu von Hans Sachs, weil ganz geändert (Nr. 16, 26, 27, 41), zwölfmal vollständig neu geschaffen (Nr. 35, 36, 37, 42, 49, 52, 53, 57, 63, 72, 82, 83).

§ 16. *Knappheit nach der Katastrophe.* Nach der Katastrophe mit größter Eile dem Schlusse zuzueilen, gilt auch bei Hans Sachs als Regel, die freilich durch lehrhaftes Bestreben nicht selten durchkreuzt wird. Mit größter Sorgfalt führt er die Leidenschaften hinauf zum Ausbruch des Konfliktes, und da finden wir Änderungen und Zutaten in Hülle und Fülle; selten aber nachher, meist nur zum Zweck, richtig abzuschließen, und die Quellen werden da gewöhnlich stark gekürzt. So ist Nr. 58, 319 ff. der Höhepunkt der Leidenschaftlichkeit vorüber, es handelt sich für den Dichter einfach noch darum, die Geschichte zu beendigen, und da wird jede Verzögerung in der Abwicklung, die nicht noch einmal Spannung zu erzeugen imstande wäre, vermieden. Darum ahnt hier der Herzog gleich, wie es Eulenspiegel bei seiner Unternehmung ergangen sei. Auch läßt Hans Sachs 338 ff. den Eulenspiegel dem Herzog nicht noch alles, was ihm beim Pfaffen widerfahren ist, erzählen; mit der geschickten Wen-

dung, er habe jetzt Hunger (beständige Klage der Leute seines Schlages; vgl. Jeckle in Nr. 83, usw.), und nach dem Essen wolle er ihm dann berichten, vermeidet Hans Sachs jede Ausführung, für die hier kein Interesse mehr vorhanden wäre. Ähnlich Nr. 61, 325 ff. Ferner begnügt er sich in Nr. 84, den Rinuczo allein die Gefühle aussprechen zu lassen, nicht auch noch den Alexander, was nur zu begrüßen ist; weitere Beispiele sind kaum nötig. Dem Lehrhaften zuliebe finden wir am Schlusse nicht selten übermäßige Breite, die in Nr. 68 z. B. geradezu zu einer Revue anwächst. In frühen Spielen ist die Schlußpartie meist etwas lang.

§ 17. *Spannung.* Spannung zu erregen, die Kunst, den Zuschauer begierig zu machen auf das Kommende, versteht Hans Sachs ebenfalls. W. Scherer[1] bemerkt, indem er von dem Lob auf den Sieg Karls V. über die Türken spricht, „hier hat er sogar künstlich Spannung hervorgebracht", als ob das etwas bei Hans Sachs ganz Unerhörtes wäre; wir werden sehen, daß dem nicht so ist. Muß uns auch das eine oder andere Mittel, mit dem er seinen Zweck zu erreichen sucht, naiv und plump erscheinen, so gibt es doch wieder Fälle, die manchem geschulten Dramatiker von größerem Talent Ehre machen würden.

Sehr unbeholfen ist ein Fall, wie wir ihn etwa zu Beginn des 84. Spieles haben: durch den Mund des Herolds meldet der Dichter, das und das sei geschehen; was und wie es sich weiter begeben habe, das möge man nun hören und sehen und fleißig achtgeben; ein Teil der Handlung wird hingeworfen, um den Zuschauer zum begierigen Zuhören und Sehen des Ganzen zu reizen. Der Prolog einer eigens dazu geschaffenen Figur ist bei Hans Sachs nicht fastnachtspielgemäß; selbst in seinen frühesten Fastnachtspielen hat er den Herold eigentlich nur einmal, in Nr. 2, und da hat der Dichter herzlich wenig mit ihm anzufangen gewußt, Spannung wird sozusagen keine erzeugt, wie denn überhaupt diese frühesten Spiele für die Erkenntnis unseres Dramatikers keinen viel höhern Wert haben, als daß sie uns zeigen, auf einer wie niedern Stufe Hans Sachs in seinen Anfängen gestanden hat,

1) Geschichte der deutschen Litteratur, 7. Aufl., S. 307.

also, da diese Spiele vollkommen der Qualität des damaligen Nürnberger Fastnachtspieles (mit sehr wenigen Ausnahmen, wie etwa Keller Nr. 37 von Hans Folz) entsprechen, welch gewaltiger Fortschritt die Tätigkeit des Hans Sachs bedeutet; das einzige, was noch anregend wirken könnte, sind V. 4—6:

„Die wöllen euch allen zu ehr
Ein kurtzes Faßnachtspiel hie machen,
Wer denn lust hat, mag sein wol lachen",

aber an solche Phrasen war das Publikum gewöhnt. In Nr. 3 leitet der Dichter sogar direkt ein, rein episch. Für jede dramatische Untersuchung hat aber dieses Spiel einen höchst geringen Wert, da gerade diese Einleitung, ferner „Bühnenanweise", wie: Frau Armut sprach, der Waltbrůder sprach, usw., was ziemlich regelmäßig im ersten Vers der Rede wiederholt ist, uns Beweise sind, daß das Spiel weder aufgeführt noch für die Aufführung bestimmt war[1]; es paßt eher zu den Streitgedichten, als zu den Fastnachtspielen. In Nr. 68 ist der treu Eckhart, der nur Prolog und Epilog spricht, gerechtfertigt durch den lehrhaften Charakter[2] des Stückes; Spannung wird allerdings erzeugt, soweit das bei dieser Art Stoff möglich ist: Eckart berichtet, die und die Personen werden kommen und die und die Handlung begehen, nun passe man auf und sei fein still, wie die Geschichte verlaufen werde. Ein außerhalb des Spiels stehender Prologus eröffnet ferner das 39. Spiel; es hat 17 Personen und 547 Verse, womit Hans Sachs den Boden des Fastnachtspieles verlassen hat; zur Einführung dieser einleitenden Figur war dann kein großer Schritt mehr. In Nr. 73 mag der klassische Stoff den eröffnenden und schließenden Herold gerufen haben; denn gerade weil in den Hans Sachsschen Fastnachtspielen antike Stoffe und antike Quellen zu den äußersten Seltenheiten gehören, im Gegensatz zu seinen übrigen Dramen, mag auch die obligate Erscheinung in diesen letztern, der Herold, als durch den Gebrauch eng mit der Stoffgattung verbundene Figur, mit eingedrungen sein. Sowohl in Nr. 39, als auch in Nr. 73, enthält der Prolog eine kurze Inhalts-

1) Vgl. auch H. Jantzen, Zs. f. vergl. LG, NF 11, 306ff.
2) Vgl. § 28.

angabe der gesamten Handlung. Gewiß, indem auch der Ausgang mitgeteilt wird, verliert das Spiel an Reiz; die Spannung ist aber dennoch beträchtlich angeregt, weil beide Male direkt für die kommende Handlung Interesse erweckt wird, im Gegensatz zu Nr. 2, und beide Male diese Handlung sich schon in der Übersicht des Prologs als sehenswert ausweist, Neugierde, Spannung zu erregen vermag. Auch ist zu bemerken, daß das Publikum wie Kinder mehr für Formales als für Stoffliches Interesse hätte. Ähnlichen Bau, wie in Nr. 84, weisen die Prologe in Nr. 75 und Nr. 85 auf; im erstern vertritt der Narr rein die Funktionen eines Herolds, tritt aber auch im Laufe der Handlung dann verschiedene Male sprechend auf, allerdings, ohne weiter aktiv einzugreifen.[1] Wie beim 73. Spiel mit dem klassischen Stoffe, so mag hier der Herold mit der Einteilung in „Akte" aus den anderen dramatischen Gattungen herüber genommen sein. Der Narr erzählt, wie Neidhart und die Bauern das und das getan, Neidhart dann aber die Schmach an ihnen gerächt hätte, daß dann, als beide Teile sich wieder rächen wollten, Neidhart mit List „das . . . det prechen". „Das wert ir hören und noch vil." Also wie bei Nr. 84 d e r Hans Sachssche Typus von Prolog, der stärkste Spannung zu erregen vermag. Und ganz ähnlich auch in Nr. 85: geschickt hebt hier Hans Sachs in erster Linie die „künst und weisheit" der Hauptfigur, um die sich ja alles drehen soll, hervor und streicht auch die „Geschichten" heraus, von den einige folgen sollen. Oder der Prolog des Engels in Nr. 70: ein „erschröcklich peyspiel" wird gegeben von einem Waldbruder und drei verwegenen Mördern, die eines Schatzes wegen einander umbrachten; mehr wird nicht gesagt über den Verlauf. Wir können also zweierlei konstatieren, einmal, daß Hans Sachs den Heroldsprolog in seinen normalen Fastnachtspielen vermeidet, und dann, daß in den sieben Fastnachtspielen[2], in denen aus dieser oder jener Ursache sich dennoch ein solcher Prolog findet, eine ganz bedeutende

1) Vgl. den ähnlichen Fall in der Tragedia „der Fortunatus mit dem Wunschseckel" 681—6, wo die Figur direkt „ehrnholdt" genannt ist.

2) Die zwei Komödien Nr. 84 und 85 rechnen wir stets zu den Fastnachtspielen, da Hans Sachs selbst in dem im Zwickauer Ratsarchiv sich befindlichen Generalregister sie dazu zählt.

Entwicklung wahrnehmbar ist von der Benutzung des Prologs zur traditionellen Begrüßung, Entschuldigung zum voraus und etwa Vorstellung der nächsten Person zur Benutzung des Prologes zum Erzeugen von Spannung auf das Spiel. Also in der immer intensivern Benutzung des Prologes zu innerlich dramatischen Zwecken liegt der Fortschritt, indem immer stärker und ausschließlicher Spannung erregt wird. Aber künstlerisch fein ist diese ganze Manier dennoch nicht.

Etwas besser ist dann eine zweite Art: eine Person deutet an, sie wolle etwas (was immer bedeutend sein muß) tun, nur allgemein, nicht wie. Einen derartigen Fall haben wir Nr. 45, 110 ff., wo die Frau, die erfahren hat, daß ihr Mann sie bei der Beichte belauschen will, mit den Worten abgeht, sie wolle jetzt in der Kirche ihren Mann zum Narren halten, doch ohne auch nur ahnen zu lassen, wie. Oder Nr. 62, 107—10, nachdem Vlla Lapp und die Wirtin beschlossen haben, den Eberlein Dilldapp am Narrenseil herumzujagen, wobei Vlla die Sache an die Hand nehmen solle, durch dessen Monolog:

„Nun wil ich in als laid ergeczen,
Die hörner dem esel auf seczen
Vnd wil im jucken seine orn,
Das er maint, küedreck sey schmalcz worn."

Auch Fälle wie Nr. 42, 61—4 sind nicht selten: die Bäuerin klopft an, Herr Ulrich führt sie herein und stellt sie dem Abt vor, indem er sie kurz charakterisiert und auf ihr Benehmen gespannt macht:

„Sie ist gar einfeltig vbr auß,
Frumb, schlecht vnd ghrecht wie ein spitzmauß.
Ir wert gar gute schwenck anhörn;
Sie glaubt als, ist leicht zubethörn."

Die Variante, daß eine Person ihre Spannung auf das, was geschehen werde, ausspricht, womit natürlich auch beim Zuschauer Spannung bewirkt werden soll, ist ebenfalls etwas ein Deuten mit dem Holzschlegel. So wundert sich in dem gleichen 42. Spiel 244—5 Herr Ulrich, was jetzt wohl der Bauer sagen werde, wenn er aufwache; oder No. 45, 175 ff. spricht die Magd, vor dem neuen Auftreten des Eiferers, ihre Neugierde aus, was er

anfangen werde, „der wunder seltzam Egelmeyer“ [1], und Nr. 72, 328 sagt Eulenspiegel selbst, er sei auf das Kommende gespannt; Nr. 84, 259 meint die Frau, sie könne den „kirchweih“, nämlich den Umschlag der Handlung, kaum erwarten; usw.

Hohe Spannung bei einer Figur, und damit auch hier wieder beim Zuschauer, soll erweckt werden, indem eine Person zögert, etwas für eine andere Person Wichtiges dieser mitzuteilen. Nr. 32, 206—43 hält Sapiens den von Simplicius sehnlichst gewünschten Rat zurück, so daß Simplicius in Verzweiflung gerät, und der Zuschauer auf das entscheidende Wort immer gespannter lauscht. Ein vorzügliches Beispiel in Nr. 53: die benutzte Stelle des Decamerone [2] lautet: „es ist wol ware ich vernam etliche wort, die mich vmb eüer vnd eüer prüder willen großes leyte haben tragen machen, Das ir in gener welte also ein hertes strenges pöses Leben haben sölt?“ Bei Hans Sachs aber wird nicht nur gleich die erste Rede Simons spannender gemacht,

„Heyliger Vatter, an dem ort
Hab ich gehört ein schröcklich wort.
Das selb bekümmert mir mein sinn.“ (363—5),

sondern die Spannung wird noch mehr erhöht, indem Simon auf die eifrige Frage des Inquisitors hin,

„Was jss? hast du ein zweyffel drin?
Sag her! ich wil dich vnterrichten.“ (366f.),

nicht nur nicht die gewünschte direkte Antwort gibt, sondern den Inquisitor in Spannung versetzt, indem er beifügt „für mich selb es mich gar nit blagt“ (369), und doch hat er 365 gesagt, es bekümmere seinen Sinn! Die Erwartung des Inquisitors steigt immer mehr, „so sag her! was hat er gesagt?“ (370); aber auch da sagt Simon nur, was ihn in der Predigt so sehr bekümmert habe, aber nicht warum, und damit ist natürlich der Inquisitor noch nicht viel klüger. Von neuem dringt er in ihn (377), aber weit gefehlt, wenn man jetzt die Antwort Simons erwartet:

„Für mich kümmert es mich nit sehr,
Sonder ich erschrick an dem endt
Für euch vnd ewer gantz Conuendt.“ (378—80),

1) Vgl. § 14.
2) Bocc.-Steinh. I, 6, S. 43, 14—16.

entgegnet er, und die Erwartung des Inquisitors ist damit aufs höchste gestiegen, und noch einmal fragt er ihn (381): da erst antwortet Simon auf die Frage. Es folgt die Katastrophe.

Auch in Nr. 72, in der Szene 77 ff., wird auf ähnliche Weise Spannung erzeugt.

Durchgehender ist dann ein weiteres Mittel: sowohl Zuschauer, als auch eine auf der Bühne befindliche Nebenfigur, werden im Ungewissen erhalten über das Kommende. Ein Beispiel findet sich u. a. in Nr. 84: die Magd ist nicht eingeweiht (darum tritt auch die Frau zuerst mit einem Monologe auf!). Das ganze Spiel besteht in der Ausführung einer von der Frau ersonnenen List, sie weiß den Ausgang schon von Anfang an, und wenn sie nun die Magd einweihte, so müßte sie ihr gleich mit der Schilderung des Verlaufes auch das Endresultat mitteilen, und damit wäre die Spannung beseitigt. Daß Francisca die Magd „hinter den Kulissen" etwa schon vor Beginn der Handlung einweihte, womit die Spannung ja fast im gleichen Maße, wenn schon etwas modifiziert, vorhanden wäre, ist bei Hans Sachs ausgeschlossen. Ein solcher Beratungsvorgang im Innern einer einzelnen Person braucht bei ihm nicht immer auf der Bühne dargestellt zu werden, stets aber, wenn zwei oder mehrere Personen sich beraten oder einen Plan fassen. Der Nachbar in Nr. 49 berichtet genau, wie es sein Gewährsmann gemacht habe; Hans Sachs versäumt nicht, diese Mitteilung ganz auf der Bühne vor sich gehen zu lassen. Wenn in Nr. 41 der Pfaff und in Nr. 77 der Schottenpfaff nicht auf der Bühne sich mit den Bauern, resp. mit Eulenspiegel beraten, so hat das seine guten Gründe.[1] Wie sehr auch das Bestreben, alles Werden darzustellen, anzuerkennen ist, so geschieht es eben doch dann und wann, daß Hans Sachs Vorgänge auf die Bühne bringt, die nicht notwendig dahin gehören. Doch mit der hier angewandten Methode erreicht ja er eine hohe Spannung, und zwar auf ganz geschickte Weise.[2] Dasselbe geschieht weiter, indem er auf das Erscheinen einer Person gespannt macht. Zwei Beispiele mögen genügen. So ist in Nr. 28 schon von

1) Vgl. § 4.
2) Vgl. § 46.

Anfang an viel von dem Weib die Rede gewesen; der Mann hat sie uns als einen wahren Teufel geschildert, und er und der Nachbar haben sich beraten, wie sie diese fürchterliche Person bändigen können. Jedermann wird höchst gespannt sein auf ihr Auftreten. Ebenso Nr. 83 beim Doktor: genau beraten sich Junker und Knecht über den Empfang, der Junker rühmt ihn und erzählt von ihm, der Narr macht seine Späße über ihn, und unmittelbar vor der Ankunft verleiht der Junker noch einmal seiner Freude Ausdruck, er hat den Gast schon seit zehn Jahren nicht mehr gesehen.

Dann wieder erklärt sich eine Person zu etwas unfähig, wodurch auf das Handeln der andern Person hingewiesen ist, also die folgende Handlung interessanter gemacht ist, wie Nr. 42, 130 ff., wo Herr Ulrich, auf das Ersuchen des Abtes hin, ihm einen Rat zu geben, wie sie den Bauern ins Fegfeuer setzen können, entgegnet, der Kunst sei er wahrlich zu schlecht. So ist unsere Neugierde wachgerufen, was nun der Abt tun wird, und wie er es anstellt.

Eine Person weigert sich anfangs, etwas zu tun. Nr. 64, 228 f. fordert der „los man" den „zech gesel" auf, mit ihm zu Hause noch ein Maß Wein zu trinken; 230 f. weigert sich dieser, auf die neue Rede des „los man" hin (232—4) geht er dann doch.

Ähnlich sind die Fälle, wo eine Person vor eine baldige Entscheidung gestellt wird, und zwar, ohne daß diese selbst es weiß, wie in Nr. 25 der Bauer. 121 ff. ist er auf dem richtigen Wege, das Spiel seiner Gegenfigur zu durchschauen; der Gast will ihm nicht recht gefallen; sein Handel kommt ihm sonderbar vor, und auch sein Benehmen fällt ihm auf:

„Er bleibt auff keinem wort bestahn,
Hat darzu böse kleider ahn." (123f.).

Ein paar Verse vorher hat der Kuhdieb uns den Plan seines Vorgehens gegen den Bauern enthüllt; begreiflicherweise muß nun dieses Schwanken des Bauern zwischen Trauen und Nichttrauen, was, wie der Zuschauer weiß, gleichkommt einem Schwanken zwischen Verderben und Rettung, dieser unbewußt getane Schritt dem Verhängnis zu entgehen Spannung erzeugen.

Sehr wirksam ist dann auch die Art, die Hans Sachs oft anwendet, daß sich plötzlich die zwei Gegenfiguren allein auf der Bühne gegenüberstehen. So in Nr. 28: 61 Verse hindurch ist das herrschsüchtige, furchtbare Weib uns beschrieben worden, der Nachbar hat dem Ehemann einen mutigen Rat gegeben, wie er die Herrschaft im Hause an sich reißen könne; wie nun aber 61/2 das Weib „kumbt", da geht der Nachbar schleunigst „aus", mit den Worten: „Dein weib kumbt; tu jrn kampff ansagen!" (62), und der Mann, der eben noch (58—61) bemerkt hat:

„Ich fôrcht mich aber in der that,
Weyl noch der sieg stet in dem zweyffel.
Mein weyb ist gar ein bôser Teuffel.
Doch rets tu mirs, so wil ichs wagen",

steht nun allein dem Weib gegenüber. Ebenso schickt Nr. 45, 295 die Frau die Magd fort, so daß sich nun die Frau allein auf der Bühne befindet, wenn der Mann kommt; ferner Nr. 49, 141/2 geht wieder der Nachbar bei der Ankunft der Frau ab; Nr. 53, 206 ff. schickt der Inquisitor den Kustos weg, vor der Szene zwischen Inquisitor und Simon, den beiden Gegenfiguren; Nr. 64, 351 ff. macht sich der „zech gesel" bei der Ankunft der Schwiegermutter davon:

„Pocz angst, dein schwieger get ins haus!
O, das ich wer mit eren daus,
Ich wil mich zur hintern thûer ausdreen.
Alde! wie dir halt wirt gescheen!"
Der zechgesel schleicht aus. (351—4),

so daß nun der „los man" und die Schwieger mehr Interesse auf sich konzentrieren; usw.

Hohe Spannung erregen darum ferner alle die Fälle, in denen die Angst einer Person in verstärktem Maße dargestellt wird, wie in Nr. 43 [1], Nr. 37 und ähnlichen Spielen.

Oder wenn das Gefährliche einer etwa eintreffenden Katastrophe betont wird. Die Frau in Nr. 37 ist allein zu Haus und treibt buhlerischen Verkehr mit dem Pfaffen, und das ganze Dorf weiß das, daher wagt sie auch nicht, ihm zu berichten, daß

1) Vgl. § 22.

er kommen solle. Auch ihr Mann hegt starken Verdacht; er ist erzürnt gegen den Pfaffen und hat ihm fürchterlich gedroht; noch mehr aber stehen wir unter diesem Eindruck, wenn nun der Pfaff hereinschleicht, ungerufen, unter solchen Umständen. Er ist auf geheimen Wegen gekommen. Er weiß sehr wohl, was er wagt; mit vielen kleinen Zügen malt uns Hans Sachs das Gefährliche aus.[1] Oder Nr. 43, wenn z. B. 41 ff. die Frau, nach wirksamster Schilderung des Gefährlichen ihres Unternehmens durch die Magd, in ihrem Monologe sich überlegt, was sie alles aufs Spiel setze: sie würde das Vertrauen eines Mannes verlieren, den das Glück ihr gegeben, von dem sie Ehr und Gut hat, und der ihr volles Vertrauen schenkt; sie setzt aber auch ihr Leben aufs Spiel. Es soll dies das letzte Mal sein; nur noch diesmal will sie es wagen.[2] Nr. 53: in der steigenden Handlung führt Hans Sachs viele Momente an, wie 180 ff., die unsere Spannung ungemein erhöhen; es wird uns da eine Lage, in die der Pfarrer möglicherweise hineingeraten kann, von so gefährlichen Folgen geschildert, daß wir, wenn die Ahnungslosigkeit und das Unvorbereitetsein des Pfaffen deutlich gemacht ist, in eine gewisse Erregung geraten. Um so mehr, weil wir wissen, daß ja Eulenspiegel auf Täuschung des Pfaffen ausgeht, und weil uns Hans Sachs auch auf andere Weise noch vorahnen läßt.[3] Eine bestimmte Grenze, jenseits der dem Pfaffen Verderben droht, wird auf diese Weise deutlich gezeichnet, und der Pfaffe kommt in eine derartige Lage, daß uns das Schicksal seiner Person nun doppelt interessiert.

Manchmal ist auch die Ahnung einer Katastrophe stark herausgearbeitet[4], wie in Nr. 43, wo unter anderm durch die Rede der Magd 87 ff. das Gefühl, daß eine Überraschung bevorstehe, verstärkt wird; es liegt so etwas in der Luft. Desgleichen in Nr. 37; der Pfaff fürchtet sich, allein zu sein; in dem Monologe, als die Bäuerin hinausgegangen ist, beschreibt er, der Eindringling auf gefährlichen Bahnen, der ängstliche Übel-

1) Vgl. § 14.
2) Weiteres vgl. § 14.
3) Vgl. l. c.
4) Vgl. l. c.

täter in fremdem Haus, einsam auf der Bühne seine momentane Situation. Doch die Angst war umsonst, der Störenfried hat sich als ein fahrender Schüler entpuppt; es war nicht der Ehemann, wie der Pfaff gefürchtet hat, und nun ist ihm ein Stein vom Herzen gefallen, in unbekümmerter Sorglosigkeit trinkt er seiner Liebsten zu: aber so stark ist auch jetzt noch in uns das Gefühl, eine plötzliche Überraschung werde erfolgen, daß bei dieser Sorglosigkeit des Pfaffen und der Bäuerin unsere Erwartung aufs höchste gestiegen ist, weil wir wissen, daß so der Schlag diese Personen viel heftiger treffen wird, und jede vorausgeahnte leidenschaftliche Erregung erzeugt Spannung, je leidenschaftlicher, um so mehr. So wären noch manche Beispiele anzuführen.

Selbst eine Art „Moment der letzten Spannung" findet sich da und dort in den Fastnachtspielen unsers Dichters, wie in Nr. 28; der Mann ist gründlich besiegt und muß, wie in der Quelle, die „pruch" der Frau überlassen; nachdem nun damit der eigentliche Höhepunkt vorüber ist, fügt Hans Sachs sehr fein 249 ff. als neues spannendes Moment die anfängliche Weigerung des Mannes, der Frau Messer und Tasche umzugürten, ein. Diesen neuen Befehl der Frau kennt die Quelle nicht. Indem der Mann sich fügt, hat sich die Katastrophe vollendet.

Nr. 27 bietet ein Beispiel des ziemlich seltenen Falles, daß geradezu eine neue Gegenhandlung eingeführt wird. Die beiden Knechte Wursthans und Schrammfritz beklagen sich 193 ff., daß der Edelmann sie schlecht halte, und beschließen, nachdem sie den angekündigten Kaufmann geplündert hätten, ihrem Herrn davon zu laufen, was sie dann allerdings nachher nicht tun. Diese Zwischenhandlung bewirkt nichts mehr und nichts weniger, als daß ein günstiger Ausgang in Frage gestellt wird, also der Zuschauer wird damit auf den weitern Verlauf gespannt sein.

So gelingt es Hans Sachs also auf alle nur erdenklichen Arten die Handlung für den Zuschauer spannender zu gestalten. Die hier angeführten Beispiele sind ja nur eine kleine Auswahl von Mitteln und Wegen, welche er kennt und benutzt. Es ist ungemein instruktiv, ihm hierin nachzugehen und ihn beim Anbringen dieser kleinen Striche zu beobachten. Auch den besten Quellen gegenüber bewahrt er da eine souveräne Stellung. Nicht

der Dichter nur, sondern auch der Schauspieler Hans Sachs bewährt sich hierin oft, indem dieses und jenes von ihm angewendete Motiv den erfahrenen Bühnentechniker bekundet. Wir werden unten noch sehen[1], wie der Dichter mitunter das innere einer Figur in hohe Spannung versetzt: diese Gefühle übertragen sich natürlich auch, wenngleich in gelinderm Maße, auf den Zuschauer. Bei dieser Art von Spielen, die nicht mit reiner Gegensätzlichkeit der Situationen aufgebaut sind, hat ja der Dichter viel mehr Gelegenheit, die Partie um den Zusammenstoß herum bis zur Lösung auch für den Zuschauer von aufregendster Spannung zu gestalten, indem hier vor dem Konflikt nach beiden Seiten hin große Wirkungen erzielt werden können, wennschon jeder gute Dramatiker im Drama das Schaffen in der steigenden Handlung gewiß zuletzt vernachlässigen wird, was wir ja auch bei Hans Sachs kennen.[2]

§ 18. *Über das retardierende Moment.* Der Wirkung eines retardierenden Momentes ist sich Hans Sachs wohl bewußt. So teilt in der Quelle zu Nr. 32[3] die alte Frau dem betrogenen Mann ohne Umschweife ein Mittel mit, wie er wieder zu seinem Gelde kommen könne, während im Spiel der Verlauf retardierend vor sich geht, da Hans Sachs in dieser Szene noch weiter recht deutlich die hilflose, fatale Lage des Simplicius uns vor Augen führen will, womit er dann den belebenden gespannten Gegensatz verschärft.[4] 194—205 erzählt Simplicius dem Sapiens, in welch unglücklichen Verhältnissen er sich befinde und bittet ihn um Rat; da fragt ihn Sapiens, ob er denn auch das Geld gegen eine Bescheinigung ausgetauscht habe, und Simplicius muß das verneinen, welche Antwort zur Hervorhebung ihrer Bedeutung in einer unvollendeten Verszeile gegeben ist. Nun kommt Sapiens mit allem andern, nur mit keinem Rate; er tadelt ihn auf eine Weise, daß dem Simplicius das Unangenehme seiner Lage noch deutlicher vor Augen treten muß: „O, das ist böß und lauter gift!“ (208). Sapiens fragt ihn dann, ob Zeugen zugegen

1) Vgl. § 23.
2) Vgl. § 16.
3) Österley S. 303.
4) Vgl. § 22.

gewesen seien; auch das muß Simplicius betrübt verneinen, nur die Frau sei anwesend gewesen, und die kenne ihn jetzt so wenig mehr, wie ihr Mann. Von neuem tadelt daher Sapiens den Freund seines törichten Handelns wegen (215 ff.), und auf dessen Bemerkung hin, er habe eben auf das große Ansehen des Reichenburger vertraut:

„Weyl er ist so achtbar vnd Herrlich,
Fürnem, großbrechtig vnde Ehrlich,
Der besten einer dieser Stadt." (221—3),

stürzt er ihn noch tiefer in die Verzweiflung hinab, indem er ihm den wahren Charakter des Reichenburger offenbart: hätte Simplicius ihn vorher gefragt, so hätte Sapiens ihm über seine Art, die Leute zu behandeln, manch Stücklein erzählen können, das einem Biedermann nicht zieme. Doch auch jetzt folgt der so sehnlich erwartete Rat noch nicht. Simplicius fragt den Sapiens (232 f.), ob er denn den Reichenburger vor dem Rate verklagen oder vor Gericht ziehen solle, aber auch diese Hoffnung muß Simplicius schwinden sehen, indem ihm Sapiens begreiflich macht (234 ff.), daß er ohne Handschrift und ohne Zeugen nichts erreichen könne. Da bricht denn zuletzt Simplicius in bittere Verzweiflung aus:

„Sol mein Gelt sein denn gar verlorn,
Nit wunder wer, das ich in zorn
Im durch sein wampen stech ein messer." (239 ff.),

und erst jetzt rückt Sapiens mit seinem Plan heraus. So sehen wir denn auf der einen Seite beständiges Steigen der Hoffnungslosigkeit und daher immer intensiveres Verlangen nach einem Rate, und auf der andern ein fortwährendes Ausweichen vor diesem Verlangen, ein Zurückhalten der entscheidenden Antwort. Auch in Nr. 38 finden wir mit großem Geschick ein retardierendes Motiv angewendet (140—214). Zunächst läßt Hans Sachs, wie in der Quelle, die Frau mehrfach dem Manne gegenüber ihre Liebe versichern, damit sie so um das Tragen des heißen Eisens herum komme; dann folgt auch hier ein Geständnis nach dem andern: in der Quelle gesteht die Frau zuerst, mit einem Manne unerlaubten Umgang gepflogen zu haben, dann mit zwei weitern; dazwischen ganz kurze Bemerkung des

Mannes, wie auch nach dem zweiten Geständnis; darauf gesteht sie, mit noch drei, „Vier und darzuo aber einen und nimmer me keinen“ (D 166 f.) verkehrt zu haben. Hier im Spiel auch zuerst mit einem, und zwar mit dem Kaplan; dann muß ihr der Mann noch zwei schenken, dann gleich weitere vier; dazwischen heftige Reden des Gatten, viel bedeutender, als in der Quelle. Auf die Vorwürfe des Mannes entgegnet sie: „Wie tust? nun sind jr an dich je nur siebn!“ (188); weiter wirkt neu retardierend 194—7: die Frau bemerkt, daß in dieser Siebenzahl die jungen Gesellen nicht inbegriffen seien; 203 fleht sie die Gevatterin an, für sie das Eisen zu tragen, worauf diese entgegnet, das gehe nicht; denn da würde sie ihre Hände verbrennen, daß ihr Haut und Haar abgingen: „Ich war vor jaren auch nicht rein.“ Da endlich nimmt die junge Frau das Eisen in die Hand. Auf die Szene in Nr. 53 haben wir schon hingewiesen.[1] In der Quelle ist nichts Retardierendes zu merken, obwohl auch dort zwei Fragen des Inquisitors dazwischen kommen; ganz anders hier[2]; wie unvergleichlich wirkungsvoller und das retardierende Mittel in seinem Wesen mehr hervorhebend ist nicht gleich die erste Antwort Simons, als die entsprechende Stelle bei Boccaccio, indem bei Hans Sachs das „schröcklich“ Wort, das ihn bekümmert, gleich das höchste Interesse beim Inquisitor wachrufen muß. Nur so kann das retardierende Moment seinen Zweck erfüllen. Die zwei Verse 368 ff. und ebenso 378—80 hat Boccaccio gar nicht, womit dann natürlich auch die ungemein interessanten Fragen des Inquisitors wegfallen. Nur so wirkt die Katastrophe mit ihrer ganzen mächtigen Wucht. Nr. 58, 220—32 ruft der Pfaff, nachdem ihm Eulenspiegel in der Beichte gestanden hat, er habe bei seiner Magd geschlafen, diese herein und fällt mit Vorwürfen über sie her. Aber diese Vorwürfe sind so beschaffen, daß Hans Sachs leicht aus dem Mißverstehen der Magd ein retardierendes Moment schaffen kann, was natürlich auch hier von hoher Wirkung ist. Und zwar liegt diese im retardierenden Gegensatz; doch ist es nicht nur der Gegensatz zwischen der Anschauungsweise des Pfaffen und der-

1) Vgl. § 17.
2) Vgl. 361—81.

jenigen der Magd, sondern die Auffassung der Magd dient dazu, die des Pfaffen noch weiter von der ihrigen zu entfernen: sie kommt auf den Ruf des Pfaffen herein und fragt, warum er sie rufe, sie müsse jetzt dem Kranken eine Suppe kochen: und das, nachdem soeben Eulenspiegel dem Pfaffen gebeichtet, er habe bei seiner Magd geschlafen! Also schon da wird die leidenschaftliche Stimmung des Pfaffen verstärkt; nun faßt aber die Magd die Vorwürfe des Pfaffen so auf, als gelten sie nur ihrer jetzigen Fürsorge für den Kranken und fühlt sich daher im Rechte, und er fährt nun gegen sie los (227—31). Es ist das eine der verschiedenen Feinheiten dieses Spiels. Auch Nr. 64, 228 ff. wird in ähnlicher Weise, wie wir schon auf S. 86 bemerkt haben, ein retardierendes Moment von wiederum etwas anderer Art geschaffen.[1] Wir sehen, Hans Sachs steht hier manchmal mit diesem feinern Motive in ziemlich direktem Gegensatz zur Vorlage.

§ 19. *Über Effekt.* Das oft sehr billige Mittel des Effektes wendet Hans Sachs nur in bescheidenem Maße an. Mehr entspräche schon gar nicht seinem Charakter. Das hindert ihn freilich nicht, jene Geschehnisse, die Lust oder Unlust erregen und zum Agieren oder Reagieren veranlassen sollen, bisweilen mit kraftvollem Leben auf das Gemüt einwirken, oder bei der Katastrophe die Geister mit gegensächlicher Wut aufeinanderplatzen zu lassen. Den Haupteffekt erzielt er aber lieber durch innere, als durch äußere Vorgänge. Manchmal will er einfach der Schaulust seinen Tribut zollen, Lachen erregen, und es handelt sich bei diesen nicht allzu zahlreichen Fällen meist um komische Figuren, speziell um Prügel, die diese erhalten, wie etwa Nr. 19, 236/7 bei den Weibern, und ebenso Nr. 72, 378/9, usw. Dann aber wirkt er vielfach mit dem Unerwarteten; und zwar führt er einmal das Erscheinen von etwas Unerwartetem neu ein, wie in Nr. 19 beim Teufel, wo dieser hier keinen Monolog vor seinem Auftreten spricht, noch zitiert wird, wie in der Quelle.[2] Darum kommt auch in Nr. 82 der Richter während der Prügelszene und wird nicht erst am anderen Morgen von den Streitenden

1) Vgl. auch § 17.
2) Vgl. auch Nr. 58, 240/1.

aufgesucht, wie in der Quelle. Und Effekt wird auch 52 ff. erzeugt: die Frau tut zuerst dergleichen, als ob sie nicht wisse, daß ihr Mann die „kandel und flaschen" gekauft und nicht gewonnen habe. Sie wirft ihm vor, er habe nichts gewonnen, und wenn sie wahr spreche, so solle er widerreden. So kann der Mann dann seine gekauften Kandel und Flaschen als Gabe der Frau vorweisen, und es wird mehr Effekt erzeugt, als wenn die Frau gleich dem Manne den Vorwurf gemacht hätte, er habe die Gaben gekauft; das Staunen des Mannes wirkt mit. Auf der andern Seite ermöglicht aber Hans Sachs auch erst das Eintreffen von etwas Unerwartetem. So wird in Nr. 37 der Riegel vorgeschoben, bevor der Bauer klopft, gleich wie der Schüler fort ist; in der Quelle umgekehrt; damit erreicht Hans Sachs auch, daß der Pfaff sich nun vollkommen beruhigen, sorglos und in heiterer Stimmung sich zeigen kann; er trinkt gerade auf das Wohl der Bäuerin, da klopft der Bauer. Ähnlich in Nr. 53 vor der Katastrophe, indem Hans Sachs die Steigerung einführt[1], durch die schließlich die Antwort des Simon Wirt um so unerwarteter kommt; hierbei ist noch besonders zu beachten, wie der Inquisitor vor dem Streit mit Clas mit einer gewissen Hoheit umgeben ist, worauf dann schon der Hohn des Clas großen Effekt erzeugt, was jedoch, wie wir später noch sehen werden, der Wirkung der Katastrophe nicht schadet.

§ 20. *Steigerung.* Eine jede der Katastrophe zustrebende Handlung weist innere Bewegung in Wollen und Gegenwollen auf. Sei es nun, daß dieses Wollen, wenn die Gegenpartei im ersten Teile die Führung hat, auf das Beharren in einer Situation hin gerichtet ist, und auf Grund dieses Wollens im Höhepunkte dann die Figur in eine bestürzte Leidenschaft versetzt wird, die sie mit lebhaft aktivem Handeln der Katastrophe zueilen läßt; oder daß das Wollen, wenn die Hauptfigur den ersten Teil führt, einer die Spannung etwas lösenden Tat zustrebt, worauf dann, eine Folge dieser Tat, die reaktionären Gegengewalten sich von ihrer Niederlage erholen und die Hauptfigur unwiderstehlich der Katastrophe zuführen. Also auch stets ein Wachsen der Leiden-

1) Vgl. § 20.

schaft bis zur Katastrophe. Je energischer die Handlung weiter drängt, je steiler sich die Geschehnisse Stufe für Stufe übereinander aufdachen, also je größer der Abstand zwischen Anfangs- und Endpunkt, Tief- und Höhepunkt der von der Leidenschaft durchmessenen Bahn ist, und je schneller, unaufhaltsamer diese von ihr durchlaufen wird, um so weniger werden Interesse und Spannung beim Zuschauer nachlassen. Und so gut das der Fall ist beim vorwärtsstrebenden Gang der Gefühle und Leidenschaften eines ganzen Stückes, so gut wird eine Steigerung auch von hohem Nutzen sein in einzelnen Fällen während der Handlung, wo es sich darum handelt, die Entwicklung bis zu einem wichtigen Punkte in ihrem Verlauf darzustellen. Das Stufenförmige in der Steigerung ist es, das uns diese so recht in ihrem Wesen zum Bewußtsein bringt; scharf hervortretende Punkte rufen unwillkürlich zum Vergleich auf. Daher ist eine deutliche Betonung oder Vermehrung der Stufen von Nutzen, es wird so der höchste Grad stets eine größere Wirkung erzielen.

Auch bei der Betrachtung der Steigerung können wir wieder wahrnehmen, wie Hans Sachs in seinen bessern Fastnachtspielen den Wert einer einheitlichen dramatischen Handlung herausfühlt. Denn wenn wir die vielen Arten von Steigerung, die sich hier finden, überblicken, werden wir Beispiele antreffen, wo gerade die Steigerung ein hauptsächliches Mittel ist, Einheit herzustellen. So haben wir in Nr. 74 einen Fall, in dem Hans Sachs drei in eine Steigerung gebrachte Katastrophen ganz verschiedener Quellen direkt zu einer Schlußkatastrophe hinaufführt. Dreimal werden die Liebenden von dem Manne gestört; je öfter eine solche Störung des Rendezvous stattgefunden hat, um so größer muß die Freude sein über das endlich erreichte ungestörte Alleinsein; je schwieriger etwas zu erlangen ist, um so süßer schmeckt es, und der Besitz einer jeden Sache ist wertvoller, wenn sie, verloren, zurückgewonnen ist. Diese Wirkungen der Steigerung erreichte Hans Sachs schon durch die bloße richtige Aneinanderfügung der drei Geschichten. Was aber von Hans Sachs neu hinzugeschaffen ist, was die Motivierung, die dramatische Berechtigung der hohen Leidenschaftlichkeit beim letzten Konflikt verstärkt und noch mehr

die stufenartig zunehmende Wirkung der einzelnen Fälle auf die Schlußwirkung hin erhöht, das ist die Darstellung des wachsenden Gefühls der Sicherheit und der Sorglosigkeit der beiden Liebenden. Wie Pankraz das erste Mal auftritt, gesteht er schon in seinem Monologe 85—106, daß ihm die Geschichte etwas unheimlich vorkomme; bisher ist es noch verschwiegen geblieben, er weiß aber nicht, wie's einmal kommen werde, wenn ihn der Kaufmann ergriffe; „Wan die alten stecken vol dücck" (99); aber er will's immerhin auf gut Glück hin wagen; die Vorlage, Alphonsus, weiß nichts von dieser Angst des Buhlen. Bei Lisabeth ist die Freude über die Anwesenheit des Geliebten die dominierende Stimmung. Der Kaufmann geht, die Liebenden sind zum zweiten Male beisammen, und Pankraz erzählt ausführlich von der Angst, die er ausgestanden habe; da bemerkt das Weib:

„Den ganczen tag sint sicher wir,
Wie ich den von im hab vernůmen,
Den tag wöll er nit wider kůmen.
Pis die finstre nacht thůet hergon.
Pocz leichnam angst, wer klopfet on?"

Also die Frau glaubt, daß sie nicht gestört würden, und auch bei Pankraz ist dies wohl der Fall, ohne daß bei beiden dieses Gefühl besonders hervorragend zu sein scheint. Das ist es nun aber bei der dritten Überraschung; wie der Kaufmann wieder fort ist, in dem Taubenschlag, da fühlt sich die Frau so sicher, daß sie förmlich „hinausschreit" (250/1); wieder prahlt sie, nun können sie ruhig beieinander sein, und es kommt noch der Spott über den Alten hinzu, sie rühmt sich, wie schlau sie dieses Stelldichein ermöglicht habe; und wie vollkommen sicher sich beide fühlen, beweisen auch ihre Reden über die Listigkeit der Lisabeth; Pankraz fragt sie, woher sie diese habe, und sie belehrt ihn, daß ihre Mutter ihr das beigebracht (292—6). Also beide zeigen sich in vollkommenster Ahnungslosigkeit. Da nun gerade die Ahnungslosigkeit in diesem Spiele das Motiv ist, das am stärksten gegensätzlich zu wirken vermag, so wird man nicht verkennen können, wie sehr Hans Sachs, indem er die drei Höhepunkte in ein Steigerungsverhältnis brachte, das dramatische Leben verstärkt hat.

Derartiges finden wir natürlich in Spielen wie Nr. 75 und 85 nicht, sie sind ja kaum von einer strikt durchgeführten einheitlichen Idee durchdrungen und weisen schon von weitem das Symbol der dramatischen Zersplitterung bei Hans Sachs, die Einteilung in Akte, auf.

Nicht sehr verschieden von dieser Steigerungsart, von der uns Nr. 74 ein Beispiel geboten hat, sind Fälle, wie in Nr. 41, 51, 83, usw. Es handelt sich hier nicht um verschiedene Quellen, die mit ihren höchsten leidenschaftlichen Momenten zu einer Steigerung vereinigt werden, sondern mehr um Verwertung eines oder mehrerer schon vorhandener bedeutender Punkte für eine Steigerung auf die Schlußkatastrophe hin. Bei Nr. 83 besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen Hans Sachs und der Quelle darin, daß Pauli einfach eine lustige Anekdote erzählt, ein Narr habe dem Gast seines Herrn dreimal eine große Anspielung auf seine große Nase gemacht, wobei aber dem einzelnen Ausspruch des Narren eine ziemliche Selbständigkeit bewahrt ist, während bei Hans Sachs diese drei Fälle dadurch, daß er sie einer zweiten Situation gegenübergestellt hat, enge zu einer Einheit verknüpft sind; sie bilden gewissermaßen e i n e Tat, die zu einer endgültigen Katastrophe führt und so eine neue Situation bewirkt. Das Kausale des Zusammenhanges liegt im Motiv zur Tat selbst, so daß es für Hans Sachs ein leichtes war, die Verknüpfung eng zu gestalten. Er benutzt sichtlich die zwei ersten Zusammenstöße als Steigerungsstufen für den dritten; die Wirkung der Steigerung ist natürlich um so größer, je inniger der Zusammenhang ist. Die dritte Beleidigung vor allem ist ganz bedeutend herausgehoben: erst da kommt der Narr zur Überzeugung, daß das Übel tiefer stecke, als nur in einer falschen Bemerkung, und indem Hans Sachs nach dem dritten Male eine exemplarische Strafe eintreten läßt, gegenüber der milden in den beiden ersten Fällen, kommt die Schlußkatastrophe mit ihrer erhöhten Leidenschaftlichkeit zu ihrem Rechte. Überhaupt ist in allen drei Fällen in der Bestrafung eine ganz bedeutende Steigerung wahrnehmbar (s. u.). Das erste Mal ist der Fall noch eher leicht, der Junker begnügt sich mit einem kurzen Fluche, und der Knecht „stößt den Narren hinaus“ (108/9); der Junker entschuldigt den Fehlbaren ganz kurz beim

Doktor, und dieser verliert kein einziges Wort über den Zwischenfall (s. u.). Beim zweiten Mal wird er zornig, der Narr wird hinausgeprügelt, und es findet sich eine längere Entschuldigung des Junkers. Beim dritten Mal geht es dem Narren übel; der Doktor will nicht mehr hier bleiben, und der Junker erschöpft sich beinahe in Entschuldigungen. Diese Steigerung ist sehr natürlich; denn der zweite Fall wirkt schwerer, weil er eine Wiederholung des ersten ist, und aus dem gleichen Grunde wird damit der dritte den zwei ersten gegenüber hervorgehoben, und eine recht starke Betonung dieses dritten Falles und seiner schlimmen Folgen kann ja nur in den Intentionen des Dichters liegen. Je härter die Bestrafung das vorige Mal gewesen war, um so lebhafter muß beim Narren das Wollen zur Tat, die ihn dann zur Katastrophe führt, sein, wenn er trotzdem an der Richtigkeit seines Wollens und am Vertrauen auf Erfolg festhält. Stärkere Reflexe erzeugen ein von Fall zu Fall intensiveres Wollen.

Auch in Nr. 41 finden wir, ähnlich wie oben, zwei Katastrophen zur Verschärfung der Schlußkatastrophe benutzt. Der Bauer wird gleich als äußerst geizig geschildert[1], seine Freude über den Besitz der Würste ist sehr groß; wenn ihm nun der Bachen gestohlen wird, so ist er aufs tiefste niedergeschlagen. Das Versprechen des Pfaffen, den Dieb ausfindig zu machen, flößt ihm Zuversicht ein; die Aussicht, etwas Verlorengeglaubtes zurückzugewinnen, wirkt auf einen Geizhals immer belebend, wie nichts sonst, und das um so mehr, je lieber ihm das Verlorene war. Er will, falls es gelingt, außer den fünf Batzen sogar noch weitere fünf schenken; so splendid hatte er vor dem Diebstahl nicht gedacht.

Oder ein anderes typisches Beispiel. In Nr. 51 malt Hans Sachs zuerst die Freude des Wirtes über die Ankunft der Gäste aus[2], was die Quellen nicht haben, dann den großen Ärger über das Entgehen der Bezahlung. Diese letztern Reflexe weiß Hans Sachs so darzustellen, daß sie zugleich die Gegensätzlichkeit der folgenden Hauptkatastrophe verschärfen[3], indem hier der Wirt

1) Vgl. § 22.
2) Vgl. § 22.
3) Vgl. l. c.

die Reflexe nicht schon gleich anfangs zeigt, sondern erst, nachdem er die Blinden in den Stall eingesperrt hat, unmittelbar vor der Ankunft Eulenspiegels. Vor dem ersten Höhepunkt war der Wirt froh, daß Gäste kamen, hier, daß er die schon verloren geglaubte Bezahlung nun in sicherer Aussicht hat. Das liegt schon in der Fabel, aber es ist von Hans Sachs durch die geschickte Benutzung der Reflexe nach der ersten Katastrophe in den Dienst einer Steigerung gestellt worden. Und die Konsequenzen sind die weitern Steigerungsmotive: gegenüber der einfachern, wohlmotivierten Freude über das Erscheinen von Gästen sehen wir hier ein Bemitleiden und ein Beschenken derjenigen, die dann nachher sich als Ursache seines Schadens entpuppen werden. Etwas Verlorengeglaubtes wieder zu erlangen freut mehr, als etwas sicher Erwartetes zu gewinnen.

Es sind die hier angeführten Fälle natürlich nicht die einzigen, aber nur in dramatisch entwickelten Spielen werden wir eine derartige Steigerung finden. Stücke wie Nr. 23, Nr. 28, usw., die noch nicht die rechte geistige Durchdringung und Vorbereitung aufweisen, lassen hierin sehr viel zu wünschen übrig; in Nr. 23 hat Hans Sachs z. B. die Niedergeschlagenheit Nicolas nach dem ersten Zusammenstoß lange nicht genügend zur Hervorhebung der Freude beim zweiten Umschlag benutzt und umgekehrt nicht die ausgelassene Freude der Sophia zur noch stärkeren Hervorhebung ihrer nachherigen Trauer. Wir finden nur zaghafte Versuche, und eine aufsteigende Entwicklung ist hierin nicht zu verkennen.

Nicht uninteressant ist ein Verfahren wie es Hans Sachs unter anderm in Nr. 37 angewendet hat: ein in der Quelle vorhandener unbedeutender Punkt der Handlung wird zu großer Wichtigkeit erhoben und in eine Steigerung zur Hervorhebung der Katastrophe gebracht. Rosenblüt beginnt seine Erzählung mit der Ankunft des fahrenden Schülers. Dem schickt aber Hans Sachs eine große Partie voraus, indem er das Gemüt der Bäuerin und besonders das des Pfaffen empfänglich macht für leidenschaftliche Eindrücke, die die Ankunft des fahrenden Schülers bewirken.[1] Die Ankunft des Schülers wird also zu

1) Vgl. §§ 14, 17, 23.

einer scharf hervortretenden Stufe für die zur Katastrophe aufsteigende Leidenschaft gemacht, da dieses Geschehnis durch gleiche Gefühle vorbereitet ist und gleiche Reflexe bewirkt, aber natürlich, und darin liegt eben hauptsächlich der dramatische Wert dieser ersten Steigerungsstufe, beim zweiten Mal viel leidenschaftlichere. Denn die Wiederholung einer seelischen Erregung kommt gleich einer Verdopplung, oder doch wenigstens einer Verstärkung derselben. Aber noch mehr macht Hans Sachs diese Steigerungsstufe hervortreten: die Entdeckung, daß der Störenfried nur ein fahrender Schüler ist, bewirkt im Innern des Pfaffen neue Reflexe. Diese wirken durch die Gegensätzlichkeit zu der durch den Zusammenstoß mit der Gegenfigur entstandenen neuen Situation. Die erste Stufe in der Steigerung bewirkt Gefühle, die die zweite Stufe, die Schlußkatastrophe, in ihrer Leidenschaft ganz bedeutend erhöhen müssen: der Pfaff wird frech gegenüber dem Schüler, obschon er der in fremdes Haus eingeschlichene Ehebrecher ist, ein Zeichen, daß er sich sicher fühlt. Dieses Empfinden ist natürlich nur Täuschung, aber psychologisch sehr wahr: der soeben noch gefühlte Schrecken läßt die jetzige Lage im Vergleich dazu als eine durchaus sichere, zu keiner Besorgnis Anlaß gebende erscheinen. Und diese dramatisch so wirksamen Gefühle treten immer stärker hervor: der Pfaff wirft den Schüler gewissermaßen hinaus, und wie er nun fort ist, wie der Pfaff versichert ist, daß die Haustür eingeschlagen hat, da wächst seine sorglose Sicherheit zur heitern Fröhlichkeit und ungebundenen Ausgelassenheit an (vgl. 120—2). In dem Moment klopft der Bauer an die Tür. Also die Steigerung mittels dieser zwei Punkte, die von höchster dramatischer Wichtigkeit, besonders in Hinsicht auf die Katastrophe ist, hat Hans Sachs ganz neu geschaffen.

Fast das nämliche haben wir in Nr. 43, nur daß hier und in den dadurch repräsentierten Fällen der erste Steigerungspunkt nicht einem absolut unbedeutenden, sondern nur in Hinsicht der Wirkung auf die Schlußkatastrophe hin belanglosen Moment entspricht. Die unverhoffte Dazwischenkunft des Ritters Lamprecht übt die gleiche Wirkung aus, wie die des fahrenden Schülers, aber auch, wie die nachher plötzliche Rückkehr des Ritters Landolph. Eine welch kräftige Steigerung

auch hier Hans Sachs hergestellt hat, ist besonders aus dem Monologe Leonettas 113—28 zu ersehen: die Steigerung in beiden Spielen hat also das Gemeinsame, daß sich je die gleichen seelischen Erregungen, und zwar in von unserm Dichter geschaffener Staffelung, wiederholen, aber an Stelle des bloßen Unvorbereitetseins in Nr. 37, das auch in Nr. 43 als Motiv verwendet ist (vgl. 128—52), kommt hier noch neu hinzu die drohende größere Komplikation, was bei Boccaccio mit keinem Worte angedeutet ist.

Mit Macht strebt Hans Sachs auch auf die Katastrophe zu in den Anfangspartien von Nr. 49, Nr. 51, Nr. 61, usw.; die Steigerung verfolgt hier den Zweck, die Gefühle direkt auf eine bedeutende Höhe der Leidenschaft hinaufzuführen, damit ein um so erregterer Umschlag erfolge. In der Einleitung zu Nr. 49 schildert der Mann sein Weib, wie nur je ein Hausdrache von Hans Sachs geschildert worden ist: 1. bei ihrem ersten Auftreten schilt sie den Mann einen faulen Kerl, der lieber zum Wein laufe, als in der Werkstatt arbeite; sie schickt ihn an die Arbeit; sie hält ihm vor, er habe es zu nichts gebracht, und alles hätten sie nur ihrem Heiratsgut zu verdanken; und das natürlich in den entsprechenden Ausdrücken; 2. in ihrem Monologe 201—17 besteht die Steigerung in dem offenen Darlegen ihres wahren Wesens, das im Gegensatz zum Benehmen ihrem Manne gegenüber in der vorigen Szene steht; je unlieber sie selbst arbeitet, desto mehr treibt sie ihren Mann dazu an; sie geht spazieren, ist erst in der Küche gesessen und hat fünf Eier „auß eim schmaltz gessen", dazu zwei Seidel Wein getrunken, zu Mittag setzt sie aber ihrem Manne eine Suppe und einen Haferbrei vor, womit er sich zu begnügen hat;

„Mein schelten fürchten vnd mein Zorn,
Das ist der zaum vnd auch die sporn," (213f.),

so hat sie ihren Mann gewöhnt; 3. Mann und Frau einander gegenüber: was sie soeben erzählt hat, daß sie tue, wirft sie nun ihrem Manne vor; hat schon vorhin das Mittel des Mannes auf sie keinen Eindruck gemacht, so ist das jetzt noch viel mehr der Fall; Frechheit und Übermut steigen Hand in Hand (224—31); 4. ihr verwegener Übermut schießt immer mehr ins Kraut: sie

tritt auf mit Bruch, Tasche und Messer (248/9); sie ist in Staunen befangen, daß es ihrem Manne in den Sinn kommen kann, sie mit „Würtzen“ bessern zu wollen; sie meint, das hätte früher geschehen müssen; keck verkündet sie, sie werde fortan, wie bisher, Herr im Hause sein; mit seiner Sache sei es aus,

„Derhalb muß er bey all sein tagen,
Weyl er lebt, den Olgötzen tragen.“ (259 f.);

also die Sicherheit, das Gefühl ihrer absoluten, unumstößlichen Überlegenheit, tritt damit noch mehr zu Tage; 5. der Mann will ihr einen Ring schenken; selbst diesen nimmt sie nicht an, weil er von ihrem verachteten Manne kommt; die Faust möchte sie ihm auf den Kopf schlagen; was kann es sein, als Messing, da e r es gibt! So vollständig „ein Wind“ ist ihr der Mann, daß sie ihn geradezu auffordert, den Ring etwa seinem Schleppsack zu schenken; 6. 289 ff. ist der Monolog der Frau, der der Katastrophe vorangeht: sie zeigt sich noch einmal in ihrer vollen Frechheit, wohl betrunken; denn sie ist wieder „ein stundt“ aus dem Hause gewesen und hat ein paar Seidel Wein getrunken; sie hört ihren Mann kommen und will ihn nun gleich anschnarren; dreimal muß er mit Steinen nach ihr werfen, bis sie endlich mit ihren Beschimpfungen innehält. — Also Frechheit, Übermut, Glauben an eigene Unbezwinglichkeit, damit die ganze Handlung bis zur Katastrophe, sind wirksam gesteigert. Die Steigerung der Gefühle der Frau zielt direkt auf eine leidenschaftliche Katastrophe hin; und die sämtlichen hier erwähnten dazu dienlichen Motive finden sich in der doch nicht übermäßig kurzen Quelle nicht. Bei den drei Blinden sodann in Nr. 51 sind die Stufen etwa folgende (105 ff.): 1. hier ist's gut, hier laßt's uns wohl sein; 2. es lebe der Junker! (der ihnen doch nichts gegeben hat); und 3. beim dritten Blinden: übermütige, kecke Fröhlichkeit; da erfolgt die Katastrophe. In Nr. 61 hat die Frau 41 ff. und 73 ff. die Treue ihrem Manne gegenüber betont; 202/3 tritt die Kupplerin auf, und der Umschlag erfolgt. Es ist nun eine äußerst wirksame Steigerung, wenn 193—202 die Frau noch entschiedener als früher ihre Bewahrung der ehelichen Treue betont. Solche Steigerungen unmittelbar auf die Katastrophe liebt Hans Sachs sehr.

Der Zusammenstoß zwischen Figur und Gegenfigur selbst ist mittels einer Steigerung auf die Spitze getrieben, wie etwa in Nr. 31, womit hier nicht nur die Wirkung der Lehre, sondern auch die Wirkung der Katastrophe auf die Hauptfigur erhöht wird. In der Quelle steht nichts von wiederholten Bitten, die Lucius an seine Freunde richtet[1], hier aber bittet 165 ff. Lucius den Coridus zuerst, ihm den Leichnam in seinem Hause begraben zu helfen; doch Coridus weigert sich, da dies ihnen beiden das Leben kosten könne; 172 ff. bittet Lucius ihn um Gottes willen, den Toten doch die Nacht über im Hause zu dulden, am Morgen früh wolle er ihn dann in den Fluß tragen; zur Antwort weist ihn Coridus aus dem Hause. Da erinnert ihn Lucius 180 ff. an ihre Freundschaft und bittet ihn 186 ff., den Toten doch wenigstens eine halbe Stunde im Hause liegen zu lassen, bis er einen andern Freund geholt habe. Also Antiklimax in drei Stufen, womit das in der Steigerung Verlangte, die Kleinheit der auf ein Minimum herabgeschraubten Forderung, herausgehoben ist; dann tritt aber so auch das Gewollte hervor in Beziehung auf den Erfolg: indem eben gerade durch die Steigerung das Interesse des Zuschauers für das Behandelte rege gemacht wird, und der Erfolg hier ein negativer ist, wird also der Mißerfolg mit all seinen Konsequenzen betont. Beides wirft ein Licht sowohl auf die Figur, welche den ersten Teil der Handlung führt, als auch auf den falschen Freund Coridus: seine Heuchelei, wie deren Wirkung auf Lucius, werden schärfer akzentuiert. Auf andere Weise findet die Steigerung im Dialog zwischen Lucius und Medius statt. Zuerst die einfache Bitte an Medius, den Toten in seinem Hause zu begraben (207); dann zweitens diese Bitte verstärkt durch die Erinnerung an die Hilfe, die Lucius ihm in Notlagen stets geleistet habe und an das von jenem gegebene Versprechen, ihm in ähnlichen Situationen auch beizustehen (216 ff.); und als dritter Grad seine Zusage, ihm die Schuld zu schenken, wenn er den Toten begrabe.

Ebenfalls im Dialoge entwickelt sich die Steigerung, welche einen bestimmten Punkt im zweiten Teile des Spieles hervorheben soll, um den Gegensatz zur steigenden Handlung klar zu

1) Petr. Alph., ed. Österley, S. 297 ff.

legen, indem dieser Punkt zum Endpunkt einer Klimax gemacht wird. Ein Beispiel bietet uns Nr. 36. Es ist klar, daß hier, weil die Katastrophe nicht vor unsern Augen vor sich geht, eine um so höhere Erregtheit als Ersatz dargestellt werden muß; dazu soll die Steigerung verhelfen. 1. Heintz Lötsch tritt auf, von Entsetzen erfüllt vor dem, was er als Weib kennen gelernt hat; 254 f. fragt ihn sein Schwiegervater, wer ihn denn lehre, daß das Weib die höchste Pein auf Erden sei; Heintz: die Erfahrung; 2. Contz Tötsch: ob denn seine Tochter so „ubl" mit ihm lebe; Antwort: ja, sie sei ein Teufel und kein Weib, usw., beständig quäle sie ihn mit „kieffen, Zanken vnd gronen"; 3. Contz: an die „bösen Worte" seines Weibes müsse man sich eben gewöhnen; Antwort: die bösen Worte allein seien es nicht, die ihm Kummer verursachten; sie sperre ihn oft ein und quäle („kerrn") ihn, wie einen Laubfrosch; 4. Contz: da solle er eben „sant Kolbman" zu Hilfe rufen; Antwort: das habe er, Heintz, wohl am Anfang getan, sei aber stets überwunden worden (272 ff.). Da muß denn Contz Tötsch zugeben, daß seine Tochter ein böser Teufel sei und daher ihrer Mutter gleiche. Begreiflicherweise tritt so das von Heintz in der vierten Stufe bemerkte mit den dadurch in Contz hervorgerufenen Reflexen mehr hervor, als wenn es bloßhin, ohne diese Vorstufen, wäre ausgesprochen worden. Die vollständige Unerträglichkeit des Weibes also, womit Heintzens Empfinden zur ersten Situation im schroffsten Gegensatz steht, wird deutlich gemacht.

Eine Steigerung kann bei Hans Sachs auch den dramatischen Zweck haben, die Ahnung immer mächtiger wirken zu lassen. So ist es mit der Furcht des Pfaffen in Nr. 37: 1. 26 ff. hat er aus der Angst vor den Bauern „hinden herein" kommen müssen; 2. 40 ff.: er fürchtet sich, allein zu sein, darum solle die Bäuerin nur bald wieder herein kommen; er fürchtet ein plötzliches Erscheinen des Bauern, der ihn stets so sauer ansieht und ihm gewaltig gedroht hat und das Haus verboten; 3. 53 ff. spricht er in einem Monologe, allein auf der Bühne, wodurch schon seine Angst mehr hervortritt: wenn jetzt der Bauer käme und ihn durchprügelte, so könnte er absolut nichts dagegen machen, er wäre förmlich rechtlos; 4. 60 ff. bereut er, gekommen zu sein; 5. 66 ff.: es läutet und der Pfaff fährt erschrocken auf;

der Schüler erscheint. Oder in Nr. 43, ebenfalls eine Steigerung der Angst, aber an mehreren Personen dargestellt. 1. 10—17, 19—21 hält die Magd der Frau vor, erst kürzlich habe doch der Mann sie und ihren Buhlen erwischt, ob sie noch nicht gewitzigt sei, mit ihrem Manne lasse sich nicht spaßen; 2. 30—37: der Magd ahnt Unheil, zu oft schon habe ihre Herrin das Glück versucht, der Krug gehe zum Brunnen, bis er breche; schon manche Frau, die zu sehr dem Glücke getraut, sei von ihm getäuscht worden; 3. 41—60: die Frau selbst, die doch soeben alle Warnungen der Magd in den Wind geschlagen, muß zugeben, jene habe doch recht, sie wage sehr viel mit diesem Schritte; schon der Monolog an sich erhöht noch die Wirkung, wie oben; 4. Leonetta, der unmittelbar nachher auftritt, zeigt große Furcht, sie möchten wieder von dem Manne überrascht werden, wie es am letzten Sonntag geschehen, da er kaum den Händen des Ehemanns entronnen sei, er ist seither nicht fröhlich geworden, so groß war sein Schrecken; daß er als Dritter auch gleich bei seinem Auftreten Ängstlichkeit zeigt, bewirkt in erster Linie die Steigerung; 5. nachdem der Ritter Lamprecht am Hause angeklopft hat, steht Leonetta mit einem Monologe auf der Bühne, nach einer ruhigen, verliebten Szene: seine Furcht hat den Höhepunkt erreicht, er hat sich jetzt auch noch vor dem Ritter Lamprecht zu fürchten, und ein Entkommen ist nunmehr rein unmöglich; er bereut, sein Leben so leichtsinnig aufs Spiel gesetzt und diesem Weib vertraut zu haben. Von allen diesen Momenten hat Boccaccio in seiner breiten Darstellung wieder kaum hie und da eine leise Andeutung. Es sind Zutaten des Dramatikers. Über die ganze Partie bis zur Katastrophe hin sind diese Zutaten verstreut, und das wichtigste Moment der Wirkung bildet diese stufenartige Zunahme, die Steigerung.

Eine andere Art wollen wir mit einigen wenigen Beispielen belegen: sie alle haben das Gemeinsame, daß sie das Interesse auf mehrere notwendige Momente der Handlung oder der Personen verteilen wollen, indem eben am Anfang sparsam mit den Motiven verfahren wird, jede weitere Stufe dann aber stärkere aufweist. So haben in Nr. 19 die zwei Weiber mit dem Amice Streit, doch nur mit Worten; dann unter sich: sie bläuen einander selbst durch; dann mit dem Teufel: sie jagen ihn

hinaus. Die Steigerung hält das Interesse wach. Oder etwas modifiziert in Nr. 72: von den Weibern dieses Stückes lernen wir zuerst die Wirtin kennen; sie besitzt noch ein gewisses Maß von Vernunft und ist ziemlich zivilisiert; die 171/2 erscheinende „nachtpeurin" führt schon mehr echt bäurische Reden, und die zuletzt (208/9) erscheinende Frau Gevatterin ist entschieden die dümmste und gröbste, ihre Rede 209—29 zeugt von unverfälschter bäurisch-urwüchsiger Phantasie. Indem so jedes neu auftretende Opfer der List Eulenspiegels mehr Aufmerksamkeit auf sich zieht, als das vorige, wird also auch hier wieder durch geschickte Vermeidung langweiliger Gleichförmigkeit das Interesse beständig rege gehalten. Wieder eine etwas verschiedene Nüance weist ein Fall in Nr. 75 auf (62—98): der erste Bauer hat entdeckt, daß Neidhart das erste Veilchen gefunden und mit seinem Hut zugedeckt hat; er bittet um einen Rat, wie man ihm die Freude zerstören könne; der zweite rät, es auszureißen; der dritte, es auszureißen und dann einen „Waidhoffer an die stat zu seczn".[1] Und wie psychologisch wahr derartige Steigerungen bei Hans Sachs meist sind, mögen uns die Reden der drei Blinden in Nr. 51 zeigen; jeder schildert ihr Elend größer; der erste: Sommer und Winter müssen sie betteln gehen; der zweite: „vnd darzu leyden großen kummer" (32); denn bei den Bauern haben sie es nicht gut; der dritte: in der Stadt gehe es ihnen noch schlimmer. Das Interesse wird so größer sein, als wenn alle drei ihr Elend gleich stark schilderten. Es zeugt auch dies wieder von scharfer Beobachtung bei Hans Sachs; denn naturgemäß sucht jeder den vorigen noch zu überbieten, da auch sie instinktiv fühlen, daß, um die Aufmerksamkeit des Junkers zu erhalten, der zweite stärkere Farben auftragen muß, als der erste, und der dritte, als der zweite.

Nur kurz sei noch darauf hingedeutet, wie Hans Sachs auch in der dramatischen Motivierung die Steigerung mit großem Geschick zu verwerten versteht; nehmen wir zum Beispiel das 83. Stück. Er hat hier die drei Katastrophen in eine Steigerung

1) Vgl. auch § 8.

gebracht, und diese Steigerung motiviert er natürlich[1] und zwar durch die immer stärkere Bestrafung des Narren; die Angabe darüber ist in der Quelle ganz allgemein gehalten: das erste Mal: „Die knecht schlugen den narren zu dem sal hinusz", das zweite Mal: „man treib den narren aber zu dem sal hinusz", das dritte Mal: „Daher er es erst gantz verderbt" (also nichts direkt von Strafe). Damit vergleiche man aber das Entsprechende im Spiel: zuerst (108/9) „Fricz, der knecht, stöst den narren hinaus"; dann (188/9) „Man schlecht den narren hinaus", und schließlich, beim dritten Mal, wird der Narr hinausgeführt, gebunden und mit Ruten gestrichen. — Oder Steigerung in der Motivierung eines einzigen Geschehnisses, wie in Nr. 82: sie liegt in den Worten des Gevatters, welche die Tat der Gegenfigur zu motivieren haben; 153 ff.: gebt mir Euern Zorn; 167 ff.: laßt Euern Zorn mein eigen sein, und ich werde Euch geben, was Ihr wollt; 179 ff.: gebt mir Euern Zorn, oder Ihr seid mein Todfeind. Durch eine solche Steigerung wird die Motivierung, speziell der letzte Grad, viel stärker.

Und wie die Motivierung, so finden wir mitunter, wenn es am Platze ist, die Darstellung der Reflexe auch bei Nebenfiguren durch eine Steigerung fein gegliedert. Greifen wir der Einfachheit halber wieder auf unser 83. Spiel zurück, und verfolgen wir da die Gestalt des Doktors. In der Quelle heißt es bei der ersten Beleidigung durch den Narren: „Ach lieber got, der gut man schampt sich vnd ward fast rot"; das zweite Mal begnügt sich Pauli mit der Bemerkung: „da ward der gast noch me geschent", und das dritte Mal: „da het er (nämlich der Narr) es erst gantz verderbt". Also hier fand Hans Sachs nicht viel. Er schuf die Steigerung; das erste Mal sagt der Gast gar nichts, Hans Sachs beschränkt sich auf den Bühnenanweis: „Der doctor schembt sich vnd schawt vntersich" (106/7); auf die zweite Verspottung hin beklagt sich der Gast:

„Ey, sol ich solich schmach red doln,
Die ich nun zwaymal hab eingnumen?
Mich rewt schir, das ich rein pin kumen.
Sol ich das leiden von dem gecken?" (182—5),

läßt sich dann aber durch die Worte des Junkers besänftigen:

1) Vgl. § 13.